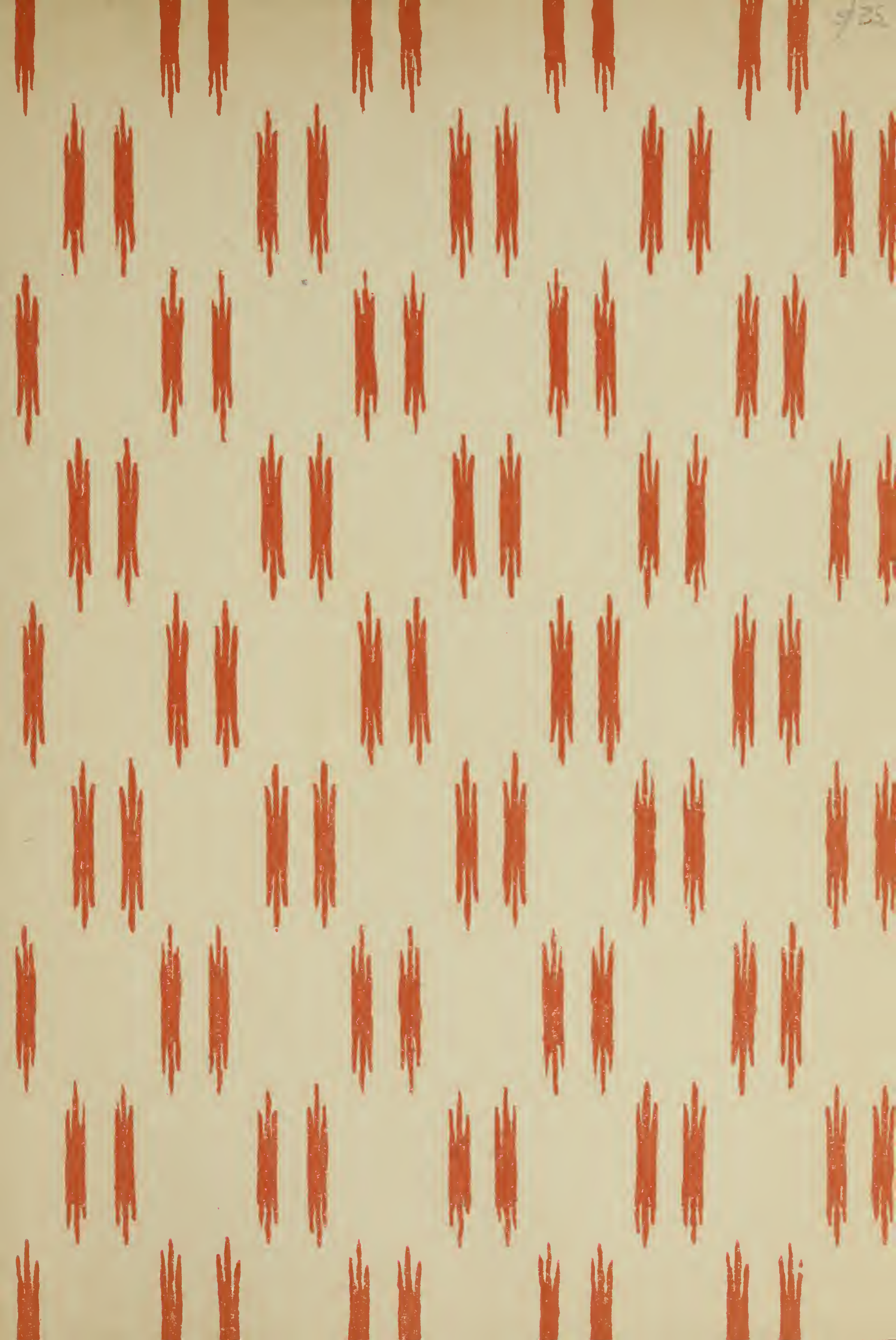
Rembrandt






Franz Freiherr
von Hövel
Kassel, den

REMBRANDT

EINE SKIZZE

VON

RICHARD GRAUL

MIT 14 FARBIGEN REPRODUKTIONEN



VERLAG VON E. A. SEEMANN IN LEIPZIG
1906

Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

VORBEMERKUNG.

Die nachfolgende Skizze versucht die künstlerische Entwickelung Rembrandts als Maler und Radierer auf Grund der großen Rembrandtausstellungen in Amsterdam und London und der gewaltig angewachsenen Literatur über Rembrandt in gemeinverständlicher Kürze zu erzählen. Das Werk, in dem Wilhelm Bode Rembrandt und sich ein Monument gesetzt hat, dann die zuverlässigen Forschungen von Bredius, Hofstede de Groot, die verdienstlichen Arbeiten von Rovinski und von Seidlitz, die ausführlichen Biographien von Michel und Neumann und die steigende Flut neuerer Studien über Rembrandt sind von dem Verfasser benutzt worden. Wenn er aber, wie der Kenner leicht bemerken wird, zuweilen in der Datierung und Würdigung einzelner Werke eigene Wege einschlug, so konnte er sich doch nicht dazu entschließen, deshalb den Text eines Buches, das sich an den weiteren Kreis der Gebildeten wendet, mit kritischen Noten und Exkursen zu beschweren.

Wem die acht Folianten von Bodes Rembrandtwerk, das 595 Bilder reproduziert, nicht zugänglich sind, sei zur Kontrolle des Textes verwiesen auf die wohlfeile Gesamtausgabe der Gemälde Rembrandts, die von der Deutschen Verlagsanstalt herausgegeben wurde und in der zweiten Auflage Nachbildungen von 565 Bildern Rembrandts enthält.

Eine Auswahl charakteristischer Handzeichnungen, deren Studium die Einsicht in die künstlerische Arbeitsweise Rembrandts erheblich zu fördern geeignet ist, wird mit einer Einleitung des Verfassers in einem besonderen Bändchen erscheinen.

Leipzig, April 1906.

RICHARD GRAUL.



Die Brücke. 1645. B. 208. (Verkleinert.)

Am 15. Juli 1606 wurde Rembrandt als Sohn des Müllers Harmen Gerritszoon van Rijn und seiner Frau Neeltge Willemsdochter van Zuytbrouck in Leiden geboren. Die Familie erfreute sich bürgerlichen Wohlstandes, Harmen Gerritsz besaß Grund und Boden und war Mitbesitzer einer Windmühle.

So wenig uns auch von der Jugend Rembrandts überliefert ist, wir erfahren doch, daß die Eltern für die Erziehung ihres jüngsten Sohnes — als sechstes Kind folgte noch ein Mädchen, Lijsbeth — besondere Opfer brachten. Die älteren Brüder blieben beim Handwerk, Rembrandt aber sollte studieren, daß er einst, wenn er das Alter erreicht hätte, durch seine Wissenschaft der Stadt und dem Staate nützlich sich erweise. So wurde der Knabe im vierzehnten Jahr 1620 an der Leidener Universität als Student eingeschrieben. Aber das gelehrte Studium war nicht nach dem Sinne des Jünglings: eine geheime Neigung trieb ihn zur Kunst. Es blieb daher den Eltern nichts übrig, als dem Drängen nachzugeben: sie taten ihn zu dem Maler Jacob Isaacksz van Swanenburch in die Lehre.

Nach Orlers' Zeugnis blieb er drei Jahre bei diesem Meister, der ein guter Lehrer, aber ein sehr mittelmäßiger Künstler gewesen ist. Swanenburch hatte seine künstlerische Bildung in Italien geschöpft und in Rom den Einfluß des berühmten Frankfurter Malers Adam Elsheimer erfahren. Ein bedeutenderer Vertreter der von der Weise Elsheimers abgeleiteten Richtung als Swanenburch war Pieter Lastman in Amsterdam, den Rembrandt als zweiten Lehrer aufsuchte.

Die liebenswürdige Art Elsheimers, biblische und mythologische Vorgänge in idyllische Landschaftsbilder kleinen Formates zu versetzen, seine Kunst, die Figuren wohlgefällig und mit Bedeutung zu gruppieren, in Farben froh zu schmücken und in eine harmonische und stimmungsvolle Beleuchtung zu rücken — diese von den Zeitgenossen im Gegensatz zu der pathetischen Manier der italienischen Eklektiker als »neuartig« empfundene Kunst Elsheimers war das Ideal, dem Lastman und mit ihm eine ganze Schar holländischer Künstler nachstrebten. Freilich kam, was Lastman in dieser Art schuf, nur vergröbert unter seinen Händen hervor. Denn wie sehr auch seine Werke in den genrehaft aufgefaßten Motiven, in der allgemeinen Komposition und in der Art, die Figuren zu kostümieren und zu beleuchten, als Ableger der Elsheimerschen Richtung erscheinen, so macht sich doch in ihnen sein holländisches Naturell ebenso geltend wie sein Studium der Caravaggio und Konsorten: sein Naturalismus ist derb, seine Gestalten sind gedrungen, sein Kolorit ist kälter, bunter, härter und die Beleuchtung, auf die er, wie viele Genossen, ein Hauptaugenmerk richtet, nur ausnahmsweise von harmonischer Wirkung. Zur wirklichen Stimmungsmalerei, zu einer Schilderung auch des Gemütslebens durch das Mittel malerischen Helldunkels brachte es Lastman noch nicht. Und wenn ihm einmal — wie in einer »Christnacht« des Haarlemer Museums — eine Helldunkelwirkung gelingt, die man »rembrandtisch« nennen möchte, so hebt ihn doch dies Ergebnis als Vorgänger Rembrandts nicht höher als eine Schar von gleichzeitigen holländischen Künstlern, die wie der Haarlemer Jan Pijnas, der Delfter Leonhart Bramer, der Utrechter Gerard van Honthorst ähnliche Beleuchtungseffekte sich zur Aufgabe machten und die gerade dieserhalb als Vorläufer Rembrandts genannt werden können. Dies Suchen nach neuen Wirkungen der Beleuchtung, der Raumgestaltung und Komposition beschäftigte im ersten Drittel des siebzehnten Jahrhunderts außer den genannten Malern noch viele holländische Künstler und hat die Blüte der spezifisch holländischen Genremalerei vorbereiten helfen. Auch der Malerei des jungen Rembrandt war mit dieser allgemeinen Tendenz eine bestimmte Richtung gegeben, in der sich die Eigentümlichkeit des Künstlers frei entwickeln konnte.

Nicht lang hielt es Rembrandt bei Lastman aus. Die im Grunde nüchterne und für das Fremde eingenommene Art dieses berühmten Lehrers konnte über eine selbständige und an heimatlicher Weise leidenschaftlich hangende Natur keine Macht gewinnen. Die den großen Italienern abgesehenen Manieren dieses Romanisten, die den Gebildeten jener Zeit ebenso

als notwendige Bestandteile wahrer Kunstschöne galten, wie den rückständigen Akademikern unserer Tage, waren ganz und gar nicht nach dem Geschmacke des eigenwilligen Müllersohnes aus Leiden. Ihm sowohl wie seinem frühreifen Landsmann Jan Lievens, der kurz vor Rembrandt bei Lastman gelernt hatte, war die wälsche Konvention gegen die Natur. Nichts konnte die beiden über die Alpen nach Italien in das gelobte Land der Kunst locken. Constantin Huygens, dessen Urteil über Rembrandt und Lievens in ihren jungen Jahren den Geschmack der »Gesellschaft« jener Zeit widerspiegelt, fand diese Abneigung vor Italien befremdlich, unklug — uns ist sie ein Beweis für die frühzeitige Selbständigkeit und Originalität der beiden Leidener Künstler.

* * *

Noch im Laufe des Jahres 1624 kehrte Rembrandt nach Leiden zurück; hier bot ihm das Zunächstliegende alles, was sein Genie zur Entwickelung an geistiger Nahrung und künstlerischer Anregung brauchte. Im trauten Kreise der Seinen fand er immer bereite Modelle für seine Studien; vor allem eine liebe Mutter, der er neben so viel an Herz und Sinn, das sein Wesen bestimmte, auch seine ungewöhnliche Bibelfestigkeit dankt. Zeit seines Lebens blieb die Bibel, aus der die Mutter dem Knaben vorgelesen hatte, »sein« Buch und die Quelle seiner tiefsten Inspirationen.

Einfach genug sah es in seiner Leidener Werkstatt aus — wir kennen sie aus einem Bilde seines jungen Schülers, des Gerrit Dou, das Sir Frederik Cook in Richmond besitzt. Kahle, getünchte Wände und weniges Gerät: die Staffelei mit einem Bild, an dem Rembrandt arbeitet, ein Tisch mit einer Geige und einem Buch darauf, ein steifer Lehnstuhl; an der Wand ein Selbstbildnis, ein japanischer Schirm, ein Bogen und neben einer Tonne am Boden Waffen und altertümlicher Plunder, wie er ihn zur Staffierung seiner Bilder liebte — erste Zeugen seiner Sammellust.

Gerrit Dou war im Februar 1628 fünfzehn Jahre alt als Schüler bei Rembrandt eingetreten; er blieb bis 1631 und bildete die frühe Feinmalerei Rembrandts zu seiner Spezialität aus, an der er zeitlebens festhielt. Dou ist der Familie Rembrandts besonders nahe getreten, denn wie er Rembrandt selbst porträtierte, so hat er auch Glieder der Familie wiederholt gemalt. Die Schülerschaft Dous beweist, daß Rembrandt um diese Zeit schon einen Ruf hatte — das hebt auch ein Zeitgenosse Arent van Buchel schon um 1628

hervor, mit der Einschränkung freilich, daß der wohl »vorzeitig« (ante tempus) gekommen sei.

Die ersten datierten Arbeiten Rembrandts stammen aus dem Jahre 1627, es sind der »Geldwechsler« in Berlin und der »Paulus im Gefängnis«, den das Stuttgarter Museum besitzt. Vielleicht aber sind uns unter den nicht datierten Bildern, wie besonders unter den Selbstbildnissen, auf denen der Künstler noch bartlos erscheint, noch frühere Arbeiten erhalten. Ganz gewiß sind diese Malereien von 1627—30 noch nicht die Arbeiten eines »fertigen« Künstlers, er kämpfte noch mit den Ausdrucksmitteln, die Mache ist peinlich, ängstlich, das Naturstudium kleinlich. Aber auffallend erscheint doch das Spiel des kalten Lichtes, wie es den Apostel, der in Gedanken verloren mit geröteten Lidern vor sich hinstarrt, umspielt und an der Wand des Kerkers lagert, auffallend auch die Lichtverteilung und die feinere Charakteristik in der Schilderung des alten grämlichen Wechslers, der »über Büchern und Papier« beim rötlichgelben Kerzenschein das Gepräge einer Goldmünze prüft.

Auch die Kompositionen mit mehreren Figuren aus den zwei folgenden Jahren, die Gefangennahme Simsons (1628, im Berliner Schloß), eine nächtliche Unterhaltung von Kriegern am Wachtfeuer (1628, auf Kupfer, der sog. Petrus bei den Wächtern, bei Karl von der Heydt in Berlin), eine Darstellung Jesu im Tempel (Galerie Weber in Hamburg) und die Schilderung, wie Judas die Silberlinge zurückbringt (bei dem Baron von Schickler in Paris) zeigen doch bei aller Anerkennung des Strebens nach Selbständigkeit mannigfache Mängel im malerischen Vortrag. Bei der Darstellung im Tempel stört wohl die pyramidale Anordnung der Figuren und die zu pathetische Gebärde der Hanna; an dem Judasbild, das Constantin Huygens begeistert lobt, können hinsichtlich der Gruppierung und des Gebärdenspiels doch ähnliche Ausstellungen gemacht werden. Aber wenn Huygens in der Würdigung dieses Bildes, bei der er Rembrandt mit Jan Lievens vergleicht, besonders den Verstand und die Lebhaftigkeit der Empfindung (iudicium et affectuum vivacitas) hervorhebt und auf die Konzentrationskraft in der Vorstellung hinweist, so berührt er damit Vorzüge, die der besonderen Veranlagung Rembrandts durchaus entsprechen. Kündigen sich nicht in dem sorgenden Blick der Maria auf das Kind, das Simeon darbringt, in der reumütigen Gebärde des knienden Judas Züge aufrichtiger Menschlichkeit und jener Ergriffenheit der Seele an, die Rembrandt zu einem Meister im Ausdruck seelischen Lebens gemacht haben? Verraten nicht das Mienenspiel der Delila und der ängstlich heranschleichenden Philister,

oder die Gesten der Priester vor Judas die zwingende Überzeugungskraft eines temperamentvoll interessierten und merkwürdig klaren Erzählers, eines Meisters der dramatischen Suggestion?

Auf Ehrlichkeit und Lebhaftigkeit des physiognomischen Ausdrucks war von Anbeginn an die Aufmerksamkeit des jungen Künstlers gerichtet, das beweisen auch die zahlreichen Porträtstudien dieser Zeit. Voller Hingabe an seine Kunst, erzählt Houbraken, ließ er nicht ab, im Hause seiner Eltern den ganzen Tag über zu arbeiten. In der Auswahl seiner Modelle war er nicht wählerisch, er griff zum Zunächstliegenden, nahm sich und die Seinen zum Vorwurf. Diese mehr oder weniger durchgeführten Bildnisse in Gemälden, Radierungen und Zeichnungen offenbaren nicht nur den experimentierenden Hang des Künstlers im Streben nach der Bewältigung immer neuer Licht- und Farbenprobleme, sondern ganz besonders auch seine Achtsamkeit auf die Deutlichkeit in der Wiedergabe der Gemütsbewegungen, wie sie charakteristisch im Antlitz zur Schau treten. Nicht immer hat er bei diesen zuweilen phantastisch aufgeputzten Charakterstudien Gewicht auf strikte Porträtähnlichkeit gelegt, denn die vielen Selbstbildnisse und die Porträts von denen, die ihm nahe standen, weichen in der Ähnlichkeit mehr oder weniger stark von einander ab. Dennoch ist es dem Scharfblick besonders Bodes gelungen, einige der nächsten Angehörigen Rembrandts in diesen Porträts nachzuweisen. Von seinen frühesten gemalten Selbstbildnissen sei auf das im Haager Museum von 1629 und auf das im Budapester Nationalmuseum aus dem folgenden Jahr hingewiesen. Imponierender tritt der junge Künstler in dem Bildnis im Petit Palais in Paris vom Jahre 1631 auf: es stellt ihn in ganzer Figur dar, er hat sich prächtig zu einem Orientalen ausstaffiert — goldfarbiger Rock, um den Leib ein seidener Schal, über den Schultern ein dunkler violetter Mantel und an dem Turban ein kecker Reiherbusch — die Linke ist in die Seite gestemmt, die behandschuhte Rechte stützt sich nach Magnatenart auf einen Stock. Das volle Gesicht mit dem Schnurrbartanflug ist von krausen Locken umrahmt, wohlgemut schaut er drein, als forderte er das Jahrhundert in die Schranken. Das Gegenstück zu diesem ein wenig patzigen Selbstbildnis bildet ein Porträt der Schwester Lijsbeth in ganzer Figur, auch sie stützt die eine Hand auf einen Stab und die andere in die Hüfte. Sie trägt ein grünlich-graues Kleid und darüber ebenfalls einen violetten Mantel, der üppig mit Goldstickerei und Edelsteinen besetzt ist. Der Kopf in Dreivierteldrehung zeigt die Züge eines freundlichen blonden Mädchens mit losem buschigen Haar. Andere Bildnisse dieser Schwester en face und im

Profil besitzen die Liechtensteingalerie in Wien, die Brera in Mailand, das Stockholmer Nationalmuseum, und wir begegnen ihr wieder als Minerva (in Berlin z. B.), bei der Toilette (Wien, Liechtensteingalerie) und wohl auch in historischen Kompositionen, wie in dem stürmischen Raub der Proserpina des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin.

Alle diese Werke beweisen die in ernstem Naturstudium wachsende Gestaltungskraft und Vielseitigkeit des künstlerischen Interesses. Rembrandt begnügte sich nicht bei der schlichten Wiedergabe des Naturvorwurfs, sondern ließ sich im Verfolg der wechselnden malerischen und physiognomischen Probleme von der Stimmung des Augenblicks und den Idealen innerlich geschauter Bilder leiten, — so liegen bei ihm von Anbeginn an realistisches Studium und freies Gestalten aus der Phantasie beieinander. Nach dem Schema bestimmter ästhetischer Kategorien läßt sich also der Genius Rembrandts nicht abwickeln, ebensowenig darf der ethische Gehalt seiner Kunst zur Stütze einer bestimmten orthodoxen Glaubensrichtung benutzt werden.

* * *

Gleichzeitig mit den ersten Bildern Rembrandts erschienen auch seine ersten Radierungen. Wer hat Rembrandt mit der Technik des Radierens vertraut gemacht? Wir haben keine Antwort auf diese Frage. Keiner seiner Biographen sagt uns, wem der größte Malerradierer, den es gegeben hat, die Einführung in die Ätzkunst dankt. In Leiden, wo die Erinnerung an seinen großen Vorgänger Lukas van Leiden lebendig war, wo die weltberühmten Elseviere alle Künste des Kupferstichs und Druckes übten, hat es ihm gewiß nicht an Anregungen und an Gelegenheit zur Erlernung des Technischen gefehlt. Die Stecher Willem Swanenburch (ein Bruder seines früheren Lehrers) und Joris van Vliet waren in Leiden tätig, Jan Lievens radierte, und ehe er zu Rembrandt kam, war Dou bei einem Stecher in der Lehre gewesen. Aber wenn wir die ältesten Radierungen Rembrandts, die 1628 datiert sind, betrachten, bemerken wir keine Anklänge an die Weise reproduzierender Stecher, sondern staunen über die ganz meisterhafte Freiheit und Sicherheit in der Führung der Nadel. Nichts nötigt auch zu der Annahme einer längeren Vorbereitung, denn die Ätzkunst, die Arbeit mit der Nadel enthüllt einem Maler, der mit seiner Kunst um 1628 schon so weit war, wie der junge Rembrandt, schnell ihr

Wesen. Offenbar reizte ihn das Instrument, das so federleicht über das Kupfer gleitet, und lockte ihn das geheimnisvolle Wirken der Säure, die mit Glück und Tücke des Zufalls spielt. Sehr schnell muß er die ersten Schwierigkeiten überwunden haben, denn was wir in seinen frühesten datierten Radierungen kennen lernen, ist durchaus im Stil der Radierung gegeben und macht nicht den Eindruck einer bloß vervielfältigten Federzeichnung oder eines Versuches, wie ihn wohl das große Blatt mit der Heilung des Gichtbrüchigen (Bartsch 95) darstellt. Die 1628 datierten Bildnisse seiner Mutter (B. 352 und 354) sind nicht nur höchst gewissenhafte und pietätvolle Studien, sie offenbaren auch in der Freiheit und Leichtigkeit der Nadelführung, in der Sicherheit und Feinheit der Charakteristik den geborenen Radierer, der das Werkzeug im Sinne von Material und Technik zu handhaben weiß. Namentlich das Blatt, das die gutmütige alte Frau nach rechts gewendet und bis zur Brust zeigt (B. 354), hat schon die Qualität eines Meisterwerkes, so mühelos ist die Zeichnung, so gehaltvoll, daß man in jedem Strich und Druck der Hand die Wärme der Empfindung und das Temperament vibrieren spürt, dem sie folgt.

Wie die Handzeichnung wird ihm die Radierung eine Vertraute seiner Studien und Entwürfe. So oft er, ein nimmermüder Beobachter der Natur, auf Dinge stößt, deren künstlerischer Gehalt ihm auffällt, so oft er dem Eindruck lebendiger Bewegung, dem Spiel erregter Leidenschaft, der malerischen Wirkung seltsamer Erscheinung begegnet, immer ist ihm auch die Radierung ein rechtes Mittel künstlerischer Aussprache. Und in seinen geschickten Händen wurde sie so willfährig, wie er nur wollte. Sprühend vor Lebendigkeit, liebenswürdig und fein, kühn und ausgelassen, eigensinnig und gewaltig — wie nur immer die Empfindung, die ihn bewegte, es gebot, so folgte sie seinem Genius und seiner Laune. Ebenso oft, wie er sein Bildnis malte, so gern hat er es auch radiert. Eine Schönheit war dieser Dickkopf mit der knolligen Nase nicht, aber wie er aufmerkt, wie er lacht, wie er schmollt und grollt, wie jähes Entsetzen sich auf seinen Zügen malt — das alles hat er beobachtet und auf der Kupferplatte mit überzeugender Deutlichkeit niedergeschrieben. Auf alles um ihn her hat er acht. Wieder begegnen wir, wie in den Malereien seiner Jugend, Blättern, in denen wir Bildnisse der Eltern zu erkennen suchen, und Studien nach Greisenköpfen, an denen er Licht- und Schattenwirkungen verfolgte.

Eine Anzahl Radierungen der Leidener Zeit bringen dann ausgezeichnete Beobachtungen des niederen Volkes, Bettler und Krüppel — die

Zeugen vergangener Kriegsnot — es sind Charakterstudien, in denen Rembrandt mit seinem künstlerischen Ahnen Lukas van Leiden und mit Jacques Callot wetteifert. Auch wo der Künstler nur wenige Zeit auf ihr Studium wandte, sind diese Volkstypen von packender Wahrheit — manche von ihnen werden wir unter den Kranken und von Mühsal Beladenen in der Umgebung Christi wiederfinden. Mitunter wohl verirrt sich die Wirklichkeitsliebe aus übermütiger Gestaltungsfreude bis zur Darstellung des allzu Natürlichen, aber wenn er dann, ein anderer Rabelais, selbst Dinge zeigt, die das Zartgefühl verletzen, so sind das seltene Ausnahmen. Denn im Grunde seiner Seele ist er ernst und großdenkend. Das beweist die geistige und echt humane Auffassung und die ergreifende Darstellung religiöser Stoffe, die ihn beizeiten und in auffallender Weise beschäftigen. In dieser ausgesprochenen Hinneigung zu biblischen Stoffen steht Rembrandt im Umkreis zeitgenössischer Künstler in einer Ausnahmestellung; fast alle anderen holländischen Maler seiner Zeit vernachlässigten die religiöse Malerei.

Frühe Arbeiten der Art, zunächst unter den Ätzungen sind einige Darstellungen aus der Kindheitsgeschichte Jesu; zum Beispiel die kleine Darstellung im Tempel (B. 51 von 1630), der Knabe Jesus unter den Schriftgelehrten (B. 66 von 1630) und die Beschneidung (B. 48). Die kleinen Blätter sind auch interessante Versuche, eine größere Anzahl Personen in geschlossener Komposition vorzuführen. Ein großzügiges, der Würde des Vorgangs angemessenes Phantasiebild schwebt ihm vor: Hohe Gewölbe, mächtige Hallen, weiträumige Treppen mit zahlreichem Volk und davor zuhauf gruppiert und voll im Lichte die heiligen Gestalten, dicht umdrängt von den Gläubigen. Diese Art der Inszenierung hat etwas Theatralisches und erinnert noch an den pompösen Aufwand, den die holländischen Romanisten, wie Lastman, Moeyaert und andere, bei ihren Historien aufzubieten pflegten. Auch den Personen haftet etwas von diesem theatralischen Wesen an. Bei der Beschneidung ist der Hohepriester zugegen, der hinter dem dampfenden Weihrauchkessel imponierend steht, und die Prophetin Hanna, die in lebhafter Bewegung von einem Engel auf die Darbringung des Kindes im Tempel aufmerksam gemacht wird, ist pathetisch aufgerichtet. Einfacher, natürlicher ist die Schilderung, wie der junge Jesus vor den Schriftgelehrten gestikulierend spricht. Aber allen drei Blättern merkt man doch den Zwang des Komponierten, der Zusammenstellung einzelner Studien und die noch unfreie Abhängigkeit vom Modell an. Wir beobachten auch, daß in allen Radierungen der Leidener Zeit in der schwarz-weißen Darstellung noch kein Versuch gemacht ist, lokale Tonwerte anzudeuten. Nur die Licht- und Schatten-

wirkungen sind beachtet, und eine geschlossene malerische Wirkung ebensowenig erreicht, wie eine mehr als bloß äußerliche, vorwiegend durch Bewegungsmotive, Gesten, Posen geschilderte Erregung.

* * *

In den Malereien von 1630 und 1631 ist dagegen dem Künstler die Geschlossenheit der Kompositionen, die Stimmung durch das Kolorit, besser gelungen als in diesen Radierungen. Die große heilige Familie in München (1631) und die gleichdatierte Darstellung im Tempel, welche das Mauritshuis im Haag bewahrt, sind Zeugen dieser Fortschritte im Gruppenbild. Die heilige Familie ist eine Schilderung in lebensgroßen Figuren, der Vorgang versetzt in das dürftige Heim eines holländischen Schreiners. Aber trotz der realistischen Auffassung der Gestalten, deren Formengebung noch eine deutliche Abhängigkeit vom Modell verrät, ist es dem Künstler gelungen, den einfachen Vorgang emporzuheben zu einer typischen Schilderung reinen Familienglücks, die in ihrem schlichten Vortrag wahrhaft erquickend wirkt. Wenn der Komposition noch einige Ungelenkigkeit anhaftet und in der Beleuchtung und Tönung die rechte Harmonie vermißt wird, so steht doch dieses Werk, schon um der ehrlichen Selbständigkeit in der Auffassung willen, weit über den Malereien ähnlichen Inhaltes, die uns von Rembrandts Zeitgenossen und Vorgängern überkommen sind.

Die Darstellung im Tempel desselben Jahres ist im Gegensatz zu dem großen Münchener Bild auf einem kleinen Brett erzählt. Aber wie mächtig ist ihre Wirkung, wie groß kommt schon der künstlerische Gedanke Rembrandts zum Ausdruck! Gigantische Pfeiler streben hoch auf, gewaltige Gewölbe zu tragen; geheimnisvolle Feierlichkeit webt in der großartigen Weite des heiligen Raumes, geisterhaft dringt ein Lichtstrahl hinab bis zu der Gruppe an den Stufen zum Allerheiligsten, daß sie widerstrahlt in verklärender Helligkeit. Auf Simeon, der Christus hält, und auf der knienden jungen Mutter daneben leuchtet es mit himmlischem Glanze. Diesen zunächst kniet Josef, drängen sich schauend andere — und davor hoch aufgerichtet wieder die Prophetin mit staunender Bewegung der Arme. Im Halbdunkel zu Gruppen malerisch verteilt, wogt eine unruhige Menge. Welche Großartigkeit der Auffassung, welcher Aufwand, welche poetische Zauberkraft in dieser Schilderung! Wie weiß Rembrandt schon die Sinne des Beschauers zu erregen! Wie sucht er zu charakterisieren und den Vor-

gang klar und bedeutend zu gestalten; die anmutige Maria legt die Hände auf die Brust, Simeon wendet sich in schwärmerischer Andacht nach oben —: »Herr, nun lässest Du Deinen Diener in Frieden fahren, wie Du gesagt hast; denn meine Augen haben Deinen Heiland gesehen!« Und dann welcher Apparat! Wie weiß der Künstler die Gestalten herauszustaffieren, phantastisch zu schmücken und den Zauber einer schier orientalischen Pracht zu entfalten! Bei alledem zeigt Rembrandt eine Virtuosität und Sicherheit in der malerischen Behandlung, im Verwerten des Lichtreizes, und eine Feinheit und Sorgfalt der Mache, daß er schon damals Nachahmer fand und seine Bilder in Stichen vervielfältigt wurden. So kennen wir einige seiner Jugendwerke nur aus Stichen von Joris van Vliet oder aus gleichzeitigen Kopien (z. B. die Taufe des Kämmerers in der Oldenburger Galerie).

Die kalten grauen und grünlich schmutzigen Töne, die harten Kontraste von Hell und Dunkel, diese Mängel seiner ersten Manier streift er mehr und mehr ab und in der beginnenden Tätigkeit als Bildnismaler für Amsterdamer Besteller sollte er bald Beachtung finden. Im Jahre 1631 hatte er wiederholt von Leiden Ausflüge nach Amsterdam gemacht, sei es, um Porträtaufträge auszuführen, sei es, um mit dem Kunsthandel Fühlung zu gewinnen. So kam er mit Hendrick van Uylenburch in Beziehung, der einen Kunsthandel trieb, Rembrandts Radierungen verkaufte und ihm wohl auch schon Atelierrequisiten verschaffte. Im Juli 1631 lieh Rembrandt diesem Freunde die Summe von 1000 Gulden — woraus wir schließen, daß Rembrandt mit seiner Kunst bereits guten Verdienst gefunden haben mußte.

* * *

Amsterdam, die Rivalin von Antwerpen, war in den dreißiger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts durch den Fleiß und den weitblickenden Unternehmungsgeist seiner Bürger nicht nur die blühendste Stadt der niederländischen Provinzen geworden, sondern es entwickelte sich auch zu der Bedeutung einer Weltstadt, wurde der geistige und künstlerische Mittelpunkt ganz Hollands, wie es sein politischer schon war. Rembrandt trat, als er hierher übersiedelte, in der zweiten Hälfte des Jahres 1631 in eine neue großstädtische Umgebung. Hier fand er die Gesellschaft, den Umgang, den er brauchte. Hier sah er eine weltmännische Kunst in der Pflege gerühmter Meister, hier konnte er bei den vornehmen Kunstfreunden Werke fremder Künstler, des Rubens und van Dyck schauen, bei den Händlern

und auf Versteigerungen Altertümer und exotische Kuriositäten nach Herzenslust auswählen. Hier sollte er auch sein Glück finden in der Ehe mit einer Verwandten seines Freundes Uylenburch, mit Saskia van Uylenburch.

Die Amsterdamer Malerschule stand auf einer hohen Stufe der Entwickelung, als Rembrandt sich ihr zugesellte. Was sie hervorgebracht hatte seit dem Jahre 1609, dem Geburtsjahr der holländischen Freiheit, offenbart selbständiges Gepräge neben dem, was die Maler Leidens, Haarlems und Utrechts schufen. Die Bildnismaler der zu Reichtum und Bildung gelangten Amsterdamer Bürger und der stolzen Gilden, die Cornelis Ketel, die Valckert, Nicolaes Elias, Thomas de Keyser waren in ihrer Weise ausgezeichnete Künstler. Besonders der letztere wußte in seinen oft groß aufgefaßten Porträts den rechten Ton in der Wiedergabe des vornehm schlichten Bürgers zu treffen. Gefällig komponiert er die Familienbilder, zeichnet vorzüglich, erfaßt voll die Charaktere, und sein malerischer Vortrag ist einfach, kräftig und breit. Als Lieblingsmaler der besseren Stände beherrschte Thomas de Keyser unbestritten die Bildnismalerei. Wollte ihm Rembrandt auf diesem Felde folgen, so mußte er sich de Keysers Geschmacksrichtung anpassen, und er, der aus kleinen provinzialen Verhältnissen emporstrebte, er, der noch gelegentliche Anwandlungen zur Feinmalerei seiner ersten Zeit zu überwinden hatte, konnte von dem sicheren Können des angesehenen Modemalers wohl lernen.

Er tat es so gut, daß er mit der berühmten »Anatomie« des Jahres 1632 sein Vorbild in den Schatten stellte. Denn wenn Rembrandt auch noch schwankte in der Verwendung der malerischen Ausdrucksmittel, so waren doch schon die bleibenden Fundamente seines künstlerischen Charakters gelegt; in dem, was er künstlerisch wollte, war er fest und sicher. Das Ziel, nach dem er zeitlebens strebte, stand ihm klar vor der Seele. Nicht bei anderen durfte er es suchen! Wenn er auch in der Verfolgung dieses Zieles hier und da die Wege anderer beschritt, den gelegentlichen Anregungen vlämischer oder italienischer Meister folgte, so wußte er doch, daß das Beste, was er zu sagen hatte, in ihm selber lag. Sich selbst vertrauen, sich selber treu bleiben, wurde seine Losung, und mit allem Drange seiner Seele, mit aller Begier seiner Sinne und der Energie eines unbeugsamen Willens suchte er seinen Glauben, den ihn eine nimmerrastende Selbstzucht lehrte, in Taten umzusetzen. Die erste dieser künstlerischen Taten ist die Anatomie.

Die Aufgabe war nicht neu. Wie die Schützen ihre Offiziere zu Gruppen vereint für ihre Gildenhäuser malen ließen, so war es nicht selten,

daß auch die Ärzte ihr Kollegium durch ein Gruppenbild verewigten. In Amsterdam hatten vor Rembrandt Aert Pietersz (1603), Thomas de Keyser (1619) und zuletzt Nicolaes Elias (1625) die Ärzte als Hörer einer anatomischen Vorlesung, einer Demonstration vor dem Leichnam geschildert. Auch in Delft befand sich seit 1617 eine solche »Anatomie« von Michiel Jansz Mierevelt, die an nüchterner Sachlichkeit der Darstellung — der Leiche ist der Leib geöffnet — nichts zu wünschen übrig läßt. Aber keinem dieser Vorgänger war es gelungen, das interesselose Nebeneinander der Porträtierten zu überwinden, keiner hatte vermocht, die versammelten Personen durch ein geistiges in der bildlichen Darstellung greifbares Band zusammenzufassen. Die Unterordnung der Einzelnen unter den Zwang eines alle beherrschenden Interesses — hier das der wissenschaftlichen Arbeit — war ja um so schwieriger, als jeder der dargestellten Ärzte auf die unverkürzte Porträtähnlichkeit als sein Recht bestand.

Auf dem Bilde von Rembrandt erklärt Dr. Tulp mit sprechender Gebärde die Anatomie der Armmuskeln. Sieben Ärzte folgen mit mehr oder weniger Aufmerksamkeit dem Vortrag: namentlich zwei der jungen Männer, die sich über die Leiche vorbeugen, um besser sehen zu können, und ein dritter dahinter, verraten in ihren Mienen die lebhafteste Teilnahme. Über die Ungeschicklichkeit im Aufbau der Gruppe kam Rembrandt hinweg durch die Kunst der Beleuchtung. Das Licht fällt steil von links ein, es trifft voll auf den Redner und indem es die Pläne zusammenrückt, erhellt es in feinen Abstufungen die Köpfe der übrigen Chirurgen; breit lagert es auf dem fahlen Leichnam. Man mag die Heftigkeit der Lichtwirkung, eine gewisse Flauheit in der Zeichnung des Toten und manche anderen Mängel in dem Übereinander der Komposition anmerken, die poetische Kraft aber in dieser Darstellung erobert unsere Teilnahme im Sturm und das einfache Gruppenbildnis hat eine übersinnliche Bedeutung bekommen.

* * *

Die Anatomie ist das erste Meisterwerk Rembrandts gewesen. Eine Vermehrung der Porträtaufträge war die nächste Folge dieser epochemachenden künstlerischen Tat. Etwa fünfzig Bildnisse aus den Jahren 1632—1634 hat Rembrandt im Wetteifer mit den Amsterdamer Porträtisten geschaffen. Er hat sich schnell den gemessenen Stil vornehmer Kaufmannsherrlichkeit, den die deftigen holländischen Herren und ihre braven Gattinnen im Bilde liebten, ange-

wöhnt, und selbst den besten seiner Rivalen Thomas de Keyser übertroffen durch seine lebendigere Charakteristik und durch jenen Zauber feiner Helldunkelwirkungen, die auch an sich unbedeutende Physiognomien interessant und wichtig machen. Einen überlegenen und originellen Geschmack verrät die Art und Weise, wie er seine Modelle vorführt und wie er die Hände mitsprechen läßt. In der Schwarz in Schwarzmalerei der seidenen Stoffe, in der flotten Wiedergabe der Spitzen des Stoffbesatzes ist er ein Meister, der den Vergleich mit der Eleganz eines van Dyck nicht zu scheuen braucht. Man beachte z. B. die schönen 1634 gemalten Bildnisse des Martin Daey und seiner Frau Machteld van Doorn. In stutzerhafter Haltung tritt der Mann vor, er ist mit reicher Eleganz gekleidet, der weite Rock und die Kniehosen schwarz, am Kragen, Knie und Schuh kostbare Spitzen und ein breitkrämpiger Hut über das vollrunde Antlitz des gutmütigen Junkers. Die Frau in einfach vornehmer Haltung neigt sich dem schmucken Gatten zu. Sie senkt leicht ihr Haupt und wendet ihre feinen Züge aufmerksam dem Beschauer zu. Ein schwarzer Schleier, der ihr vom Kopfe niederwallt, läßt die feine Hals- und Kopfbildung der anmutigen Frau höchst wirkungsvoll hervortreten. Ihr seidnes Kleid ist schwarz, auch sie trägt reichen Spitzenschmuck am weit herabfallenden weißen Kragen und an den zurückgeschlagenen Manschetten. Mitunter gibt Rembrandt den Porträts einen genrehaften Zug, wie auf den Bildern Jan Pellicornes mit seinem Sohn Caspar und der Frau mit der Tochter (1632, im Wallace-Museum zu London), oder er führt die Personen lebhaft gestikulierend ein, wie auf dem überrascht dem Beschauer entgegenkommenden Mann, dessen Bildnis Graf Pourtalès in Paris (1633) besitzt. Aus demselben Jahre stammt das Doppelbildnis eines Schiffsbaumeisters und seiner Frau, die dem Beschäftigten eilig einen Brief überreicht (London, Buckingham Palace).

Als einen etwas anderen, mehr ihn selbst, lernen wir Rembrandt in solchen Werken der dreißiger Jahre kennen, in denen er keine Rücksichten auf gewisse modische Konventionen und die Launen seiner Auftraggeber zu nehmen braucht. In den Selbstbildnissen, Studienköpfen und Bildnissen von Leuten, die ihm nahe stehen, und in biblischen und einigen mythologischen Gemälden gibt er sich ganz nach seiner Eigenart. Rembrandts Neigung, an sich und den Seinen in Studienköpfen mannigfacher Art Probleme der Lichtwirkung, der Farbenharmonie und charakteristische Wirkungen seelischen Ausdrucks zu studieren, bewegte ihn so tief, daß er auch nach dem Zwange bestellter Arbeit immer wieder die alten Aufgaben vornahm und zeitlebens mit ihrer Bewältigung rang. Wenn ein Künstler »immer

strebend sich bemühte«, so war es Rembrandt. Was er anfaßt, wird ihm zu einer ernsten Aufgabe, an deren Lösung seine ganze Seele hängt. Das Wunderbare an diesem Kämpfer auf dem Felde der Kunst ist dabei, daß er mit jeder Aufgabe, die er sich stellt, wächst, daß er das, was seine Sinne packt, seine Seele, seinen Geist beschäftigt, immer neu und tiefer und klarer gibt. In einer Gruppe von Werken der dreißiger Jahre ist diese Entwicklungslinie deutlich zu verfolgen.

Wir kennen die Vorliebe Rembrandts für das Alter. Wie er noch in Leiden eine Anzahl Studien und Radierungen von Greisen geschaffen hat, so hat er auch in Amsterdam immer wieder Greise dargestellt. Der scharf ausgeprägte Charakter, der aus ihren Zügen spricht, die leidenschaftslose Innerlichkeit, die sie ausstrahlen, das mußte den Charakterschilderer anziehen. In Amsterdam sah er unter den Juden der Stadt die ehrwürdigen Alten mit wallendem Bart, die er brauchte, und bei den Trödlern ihres Viertels suchte er den malerischen Putz zusammen, mit dem er sie zu Rabbinern oder Orientalen ausstaffierte. Die meisten dieser Studien fesseln ebenso sehr durch die effektvolle malerische Behandlung, die breiter, freier und farbiger geworden ist, oder durch die Kunst einer Beleuchtung, die mehr und mehr Helldunkelwirkungen Raum gibt, endlich durch die Klarheit des psychologischen Ausdrucks. Neben den vielen Kopfstudien gehen zu stimmungsvollen, genrehaften Bildern entwickelte Darstellungen von Greisen, die am Fenster studierend oder nachdenkend sitzen. Noch 1631 war der heilige Anastasius (Stockholm, Nationalmuseum) entstanden, und um 1633 hat er die sogenannten Philosophen im Louvre gemalt. Als Beispiel für die Rabbiner diene das schöne Bild bei dem Grafen Nostitz in Prag (1634) und für die Orientalen das im Profil von 1633 in München.

*   *
*

Neben diesen Studien wächst die Anzahl der Selbstbildnisse von Jahr zu Jahr. Er erscheint da — z. B. auf dem Bild von 1633 im Louvre — als selbstbewußter Mann, voll, rund und gesund; wirres, buschiges Haar umrahmt den Kopf. Noch sympathischer berührt das andere Bild im Louvre vom Jahre 1634. Es ist fein individualisiert, sorgfältig behandelt, von hohem Reiz in der warmen goldigen Beleuchtung und wie umstrahlt von einem Abglanz inneren Glücks. Und glücklich war Rembrandt zu der Zeit, da er dieses schöne Bild von sich selbst schuf; in das Jahr 1634 fällt seine Heirat mit Saskia van Uylenburch.

Bereits unter den Bildern des Jahres 1632 fällt die Erscheinung eines heiteren jungen Mädchens von liebenswürdigem Reiz auf (Profilbild bei Mme. André-Jacquemart in Paris). Sie ist blond und zart, von blühender Farbe und Frische; ihre kleinen dunklen Augen sind treuherzig und lebendig — wenn sie lächelt, wie auf dem Dresdener Bild von 1633 mit dem federgeschmückten Hut, schaut ein Schelm daraus; ihre Stirn ist edel, das Näschen lebendig, rund und voll das Kinn — verzieht sie den kleinen hübschen Mund, dann beleben neckische Grübchen ihre Wangen. Es muß ein entzückendes Kind gewesen sein, diese junge Waise aus Leeuwarden, der Rembrandt seine Liebe schenkte. Ihr Vater war 1624, die Mutter 1619 gestorben, sie selbst 1612 geboren. Ihre Verwandten waren angesehene Leute; sie hatte ein ansehnliches Vermögen. Da aber auch Rembrandt, dank vor allem den vielen Porträtaufträgen, eine sehr reichliche Einnahme hatte, waren die materiellen Vorbedingungen zu einer glücklichen Ehe vorhanden. Die Verlobung fand am 5. Juni statt, die Vermählung am 22. Juni des folgenden Jahres.

Ein paar Tage nach der Verlobung hat Rembrandt eine entzückende Silberstiftzeichnung der Braut entworfen, die das Berliner Kupferstichkabinett bewahrt. Sie sitzt am Tisch und stützt mit der Linken den Kopf, indem sie die schlanken Finger zierlich an die Wange legt, ein breitkrämpiger, mit Blumen garnierter Strohhut wirft einen lockeren Schatten über die Stirn. Mit freundlichem Auge blickt sie den Zeichner an und hält in der Rechten eine Blume — wie auf dem Dresdener Bildnis, wo sie unter dem federgeschmückten »Rembrandthut« mit schelmischen Augen hervorlächelt.

Fast feierlich mutet dagegen das prächtige Profilbild der Kasseler Galerie an, das um dieselbe Zeit entstanden ist. Es ist eines der schönsten Saskiabilder, so ganz gesehen mit dem Auge eines schwärmerisch Liebenden, das sie in Glück und Anmut verklärt. Der seelenvolle Ausdruck dieses Bildnisses weckt unsere Sympathie, und in der geschmackvollen Feinheit, mit der er Saskia geschmückt hat, verrät Rembrandt in naiver Weise, wie wert ihm diese Frau gewesen ist. Wir fühlen, daß ihre Nähe ihn höher stimmte, daß sie ihn begeistern konnte. Sie inspiriert ihn, wird sein liebstes Modell; in einer Menge seiner Bilder, in phantastischen Einzelfiguren wie in den historischen Kompositionen der dreißiger Jahre begegnen wir ihrer Anmut wieder, so zum Beispiel als Sophonisbe (1634, im Pradomuseum, Madrid). Einmal hat er sie als Bellona, dann als Flora herausgeputzt (1633, bei dem Herzog von Buccleuch), ein andermal auf dem Doppelbild im Buckingham Palast sitzt sie bei der Toilette und läßt ihren Perlenohrring

im Spiegel glitzern, und er steht im federgeschmückten »Rembrandthut« hinter ihr und hält eine Perlenkette zum Schmuck der Frau in der Hand.

Welche Lebensfreude und Liebe atmet dann das berühmte Dresdener Bild, auf dem sich der Künstler als fröhlichen Zecher mit Saskia auf dem Schoß dargestellt hat — oder meint er den Simson mit seiner Braut vorzustellen? Wie verrät es den Schwung, der in das Leben des Künstlers gekommen ist! Eine üppige Tafel mit kostbarem Gerät, reiche Gewänder, feiner Schmuck weisen auf das Wohlleben des jungen Paares. Aber wenn auch Saskia ein schönes Vermögen besaß, so mochte doch der Aufwand, mit dem Rembrandt jetzt auftrat, in dem ehrsamen Kreise der biederen Verwandten Grund genug zu Bemerkungen und Vorwürfen gegeben haben. Ein guter Haushalter und Rechner ist Rembrandt nie gewesen und nie geworden. Über die Sorge um das Morgen setzte sich seine Genialität hinweg. Kein Wunder, daß sein Schwager, der Dr. van Loo und dessen Frau mit einer Beschuldigung gegen Saskia hervortreten konnten, indem sie behaupteten, Saskia vergeude ihr väterliches Erbe mit Prunken und mit Prahlen!

* * *

Für einen Künstler wie Rembrandt war der Aufwand, den er mit solchem Staat und Putz trieb, ein Quell reinster künstlerischer Anregung, sein Auge verlangte nach der kostbaren Pracht farbensatter Stoffe, nach dem Gefunkel edlen Geschmeides und dem flimmernden Glanz des üppigen barocken Silbergerätes. Das Spiel des Lichtes auf diesen Herrlichkeiten ist sein Entzücken, in allen Wirkungen und Abstufungen vom blendenden Schein, der alle Dinge in eine visionäre Welt rückt, bis zum ersterbenden Dämmer studiert er die Veränderungen des Lichtes und die Wandlungen der Farben. Was die anderen für leeren Tand ansahen, war ihm notwendiges Studienmaterial. Deshalb prunkte er und deshalb sammelte er orientalische Stoffe und Waffen, weil er ihre Farben und ihre reichen Harmonien brauchte. Sie sind ihm koloristische Stimmgabeln, sie sind die Reizmittel seiner Phantasie.

Aber nicht nur die Freude an Schmuck und Prunk wurde ihm verdacht, auch daß er nackten Gestalten wie der Danae oder der Susanna auf seinen Bildern die Züge seiner Gattin gab, mußte die Puritaner von damals ebenso ärgern wie es noch die Mucker heutigen Tages verdrießt.

Seine ersten Studien des Nackten reichen bis in den Ausgang der Leidener Zeit zurück. Seine damaligen Modelle entsprachen gewiß nicht

den Ansprüchen einer nach dem Schema italienischer Klassizität urteilenden Ästhetik. Seine Diana von 1631 (bei E. Warneck in Paris und B. 201) ist ein sehr gewöhnliches Modell. Aber er hatte eine gesunde sinnliche Freude an dem blendenden Schein dieses festen drallen Körpers, und mit liebevoller Sorgfalt hat er sowohl in dem Gemälde wie in der Radierung danach alle Feinheit in der Modellierung des Nackten beobachtet und ohne irgendwie zu idealisieren, eine Fülle künstlerischer Reize über seine »Diana« ausgegossen. Die gleichzeitige Radierung einer nackten Frau, die auf einem Erdhügel sitzt (Bartsch 198), beweist vielleicht noch mehr als die Diana, daß Rembrandts Streben in diesen Studien nicht auf Eleganz und Grazie der Erscheinung ausgeht, sondern daß er im höchsten Grade sensibel ist für den nuancenreichen Oberflächenreiz des nackten Körpers, und daß er ihn auf eine Art wiederzugeben vermag, die auch in schwarz und weiß die Illusion des Lebens weckt. Im zweiten Zustand dieses Blattes sind freilich durch detaillierende Überarbeitungen einige Härten in der Modellierung entstanden. Ein etwas hübscheres Modell hat er zu der Bathseba von 1632 im Museum zu Rennes benutzt.

Das Hauptwerk seiner Aktstudien ist aber die Danae des Jahres 1636 oder wie man sonst das Bild der jungen nackten Frau nennen mag, die auf einem prächtigen Lager die Wonne ihres jungen bloßen Körpers offenbart. Halb wendet sie sich dem Lichte zu, das sie von links umfängt und den Körper in duftigem Helldunkel modelliert. Blasse rote, braune, grünliche, bläuliche Töne gesellen sich zu goldenen und bronzenen Farben, — so ist die Umgebung der Vorhänge und Teppiche gehalten; sie bilden einen höchst wirkungsvollen Grund, von dem sich der lebenswarme Körper Saskias auf dem weichen, mit Goldborten gezierten Lager abhebt. Das kleine Bild einer Susanna im Bade (1637), im Haag zeigt wieder die Züge Saskias in dem ängstlichen Antlitz der Erschreckten, und hier wird das kräftige Email der Karnation gehoben durch den in schweren braunen Tönen gehaltenen landschaftlichen Hintergrund — in späteren Jahren ist Rembrandt noch einmal auf diese Komposition zurückgekommen, aber damals stand ihm ein minder anmutiges Modell zur Verfügung.

Auch in figurenreichen Kompositionen hat Rembrandt in dieser Zeit — um 1635 — sein Studium des Nackten verwertet, in einer Findung Mosis (in Philadelphia) und in dem bekannteren Bilde, auf dem Diana und Actäon, sowie die Entdeckung des Fehltrittes der Kallisto zu sehen sind und das sich im Besitz des Fürsten zu Salm-Salm in Anholt befindet. Der landschaftliche Hintergrund beider Bilder dient den vom Licht hell herausge-

hobenen Gruppen, hier Dianas mit ihrem zahlreichen Gefolge, dort der ägyptischen Königstochter und ihrer Frauen zur wirkungsvollen Folie. Der derbe Humor, mit dem auf dem Actäonbilde die Entdeckung der Kallisto in einem Knäuel sich balgender Mädchen geschildert wird, zeigt, wie frei Rembrandt die antiken Mythen auf seine Art erzählt und welche Kluft seine humorvolle Auffassung der Antike in Form und Inhalt von der der italienischen Kunst trennt. Auch der Ganymed der Dresdener Galerie von 1635 gehört hierher. Der Übermut in solchen Darstellungen ist aber bezeichnend für eine ganze Anzahl Schilderungen dieser Zeit, in der noch viel von dem Sturm und Drang, wie es Bode charakterisiert hat, von dem Übermaß einer frischen, jugendlichen Kraft zu spüren ist. Diese Ungebundenheit erscheint als Leidenschaftlichkeit auch in der Behandlung biblischer Stoffe.

* * *

In den früheren historisch-biblischen Schilderungen der Leidener Zeit konnten wir eine auf ruhige, stimmungsvolle Wirkung abzielende Absicht bemerken. Rembrandt malte und radierte das Walten beschaulicher Andacht, die weihevolle Stimmung heiliger Ergebung oder sinnender Betrachtung; auch eine Neigung zum Nebensächlichen ging zusammen mit der Sorgfalt der malerischen Durchführung. Mit der Steigerung aber und der Selbstbefreiung, die Rembrandts künstlerisches Empfindungsleben unter den Eindrücken empfing, die ihn in Amsterdam bestürmten, überkommt ihn ein neuer Geist, der die Originalität seines Wesens immer deutlicher herausarbeitet. Leidenschaft gärt in ihm, und er läßt sie sichtbar werden in seinen Werken. In den Erzählungen aus der Leidensgeschichte Christi oder aus dem Leben seines alttestamentlichen Lieblingshelden, des Simson, entfaltet er ein mächtiges Pathos. Was kräftig zu Herz und Sinn spricht, was stark und gewaltig ist, die Brust erheben und erbeben macht, das fesselt ihn und drängt ihn zur Gestaltung.

Mit jugendlichem Ungestüm, der an dem Reichtum und der Lebendigkeit der Schilderung seine Freude hat, sucht er den Kern des Vorwurfs bloßzulegen. Er steigert die Effekte und übertreibt, ja, er kann abstoßend wirken wie in der Blendung Simsons vom Jahre 1636 im Städelschen Museum zu Frankfurt a. M. Eine gesuchte Pathetik steckt auch in dem Opfer Abrahams (1635, in der Münchener Pinakothek), in der Schilderung, wie Simson seinen Schwiegervater bedroht (1635, in Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum),

auch in Simsons Hochzeit (1638, in Dresden), und kommt noch in anderen biblischen Schilderungen der dreißiger Jahre zum Durchbruch. Auch in den fünf Passionsbildern, die er in den Jahren von 1633 bis 39 für den Prinzen Heinrich von Oranien ausführte, steckt viel von diesem in Derbheit umschlagenden Streben, allzu deutlich im Ausdruck zu sein. Man merkt es diesen Bildern an, daß er sich fühlt, nach seiner Eigenart schaffen zu können — unbekümmert um die Meinungen der Leute, die ihm vorwerfen, »wider Raffaels Zeichenkunst und vernünftige Ausbildungen« zu sein, »vorgebend, daß man sich einzig und allein an die Natur und keine andere Reglen binden solle«. So urteilte Sandrart, der Akademiker deutscher Nation, der sich 1637 bis 42 in Amsterdam aufhielt. Aber gerade um seiner Originalität willen strömten ihm immer mehr Schüler zu. In Leiden hatte er Gerrit Dou als Schüler gehabt, in Amsterdam waren Govert Flinck, Ferdinand Bol, Philips Koningh unter den ersten, die bei ihm arbeiteten, später stellten sich noch mehr ein.

Neben diesen aufgeregten Schilderungen stehen aber eine Anzahl Werke, die durch durchgeistigte Seelenmalerei und überzeugende Innigkeit ergreifen. So die eindrucksvolle Predigt Johannes des Täufers in Berlin um 1636 — ein »groutje«, grau in grau, offenbar als Vorlage für eine Reproduktion in Radierung gemalt —, dann Tobias seinen Vater heilend (1636, Herzog von Arenberg in Brüssel), der Abschied des Engels von der Familie des Tobias (1637, im Louvre), das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberge (1637, in Petersburg), Christus und Maria Magdalena (1638, in London), die heilige Familie im Louvre (1640), Maria bei Elisabeth (1640, London, Herzog von Westminster), das Opfer Manoahs (1641, in Dresden), endlich die Aussöhnung Davids mit Absalom (1642, in Petersburg). Wie ergreifend im genrehaften Ton der Schilderung ist zum Beispiel das berühmte Ménage du menuisier im Louvre: Josef ist eifrig bei der Arbeit, Maria reicht dem Kindlein die Brust, während Anna sich bemüht, den Säugling vor dem Sonnenstrahl zu schützen. Das Licht fällt direkt auf die Gruppe, die dicht am Fenster sitzt, hebt die rührende Szene effektvoll hervor; im Dunklen der Behausung wirkt es nur in matten Reflexen. — Oder welche Inbrunst des Gebetes auf dem Opfer Manoahs, welche überzeugende Ausdruckskraft in der Aussöhnung Davids mit Absalom!

Auch für die Radierung waren die dreißiger Jahre fruchtbar. Neben gelegentlichen Figuren aus dem Volke wie dem Rattengiftverkäufer (Bartsch 121, 1632) oder der Pfannkuchenbäckerin (B. 124, 1635) nehmen die Bildnisse, namentlich aber die Erzählungen aus der biblischen Geschichte das

Hauptinteresse in Anspruch, und in diesen radierten Werken, sowie in den gleichzeitigen Zeichnungen kann derselbe Entwickelungsprozeß nachgewiesen werden, der in den verschiedenen Gruppen der Malereien hervortritt. An die kleinlich detaillierende Manier seiner Frühzeit erinnert z. B. noch die Schilderung des barmherzigen Samariters (B. 90, 1632 entstanden). Wahrscheinlich sind, wie bei einer ganzen Reihe Radierungen und einigen Bildern der ersten dreißiger Jahre, auch hier Schüler, die nach seinen Entwürfen radierten, mit tätig gewesen. Trotzdem verrät das Blatt in der Behandlung der Architektur, des Landschaftlichen, besonders aber in der treffenden Charakteristik des Wirtes, mit dem der Samariter verhandelt, die Hand des Meisters. So hat Rembrandt radierte Kopien, die Jan Lievens nach einigen Orientalenköpfen gemacht hat (B. 286 bis 88) mit »geretuckeert« bezeichnet und auf der Münchener Wiederholung seines Bildes »Das Opfer Abrahams« (in der Petersburger Eremitage), die von Ferdinand Bol oder Govert Flinck herrührt, steht von seiner Hand »verandert en overgeschildert 1636«.

Wir übergehen vielgerühmte Blätter wie die theatralische Erweckung des Lazarus (B. 73), die große Kreuzabnahme, die mit einem der Bilder aus der oranischen Passionsfolge übereinstimmt, um in der Verkündigung an die Hirten aus dem Jahre 1634 (B. 44) den schnellen Fortschritt aufzudecken, den Rembrandt nicht nur in der Kunst der Erzählung, sondern auch in der Technik der Radierung gemacht hat. Mit der Lebhaftigkeit plötzlichen Geschehens zeigt er das Wunder. Tiefe Nacht über Berg und Tal, da plötzlich bricht himmliches Licht herein, und erschreckt von dem blendenden Schein stieben Hirten und Herde auseinander. Über dem Engel aber, der die frohe Kundschaft bringt, wirbeln Putten im Licht und ihr munteres Spiel löst den Schrecken auf, den das Unerwartete der Erscheinung auf Erden gebracht hat. Der Ursprünglichkeit der Konzeption kommt die beredte Ausdruckskraft der Darstellung, die, wie der Blick auf die ersten Zustände beweist, schon im ersten Ätzdruck in den wesentlichen Stücken vollkommen gibt, was die Phantasie diktiert. Da ist alles erlebt und empfunden und selbst das Wunderbare, das Visionäre mit der Überzeugskraft wirklichen Geschehens gegeben.

Noch gewaltiger und inniger ist die Wirkung des Todes der Maria (B. 99) vom Jahre 1639. Die Sterbende ist auf ein Prunkbett gelagert, eine Schar Bekümmerter harrt des Ausgangs. An ihren Mienen sehen wir, daß alle Hoffnung vergebens ist. Wie weiß Rembrandt an das Herz zu greifen und mit wenigen Strichen den Schmerz der leidenden Seele zu zeichnen! Wie sie die Sterbende umsorgen, sie betten, ihre kalte Hand

befühlen, — welch unsäglicher Jammer in der weiblichen Gestalt, die händeringend sich an einen der Pfosten des Himmelbetts stemmt, wie hoffnungslos ist die Gebärde des Johannes! Aber während alle in feierlicher Stille bangen, hat sich der Himmel geöffnet und in einem Lichtstrahl schwebt ein Engel hernieder, der mit milder Gebärde Maria segnet, da ihr Auge bricht. Das alles ist mit leichter flotter Hand auf die Platte gezeichnet und dabei doch so bewußt und sicher im Ausdruck, so voller Wärme und weihevoller Stimmung. Wo Rembrandt wie hier das Ergreifende so einfach gibt, das Göttliche so menschlich nahe bringt, ist er ein wahrer Evangelist und der allerchristlichsten einer.

* * *

Schon gegen das Ende der dreißiger Jahre stand Rembrandt mit den Werken, die wir soeben erwähnt haben, auf solcher Höhe des Könnens, daß er keinen Rivalen zu fürchten brauchte. Was er bis dahin in unermüdlicher Arbeit, in heißem Ringen um die Beherrschung der malerischen Mittel und in der künstlerischen Bewältigung der Natur gelernt hatte, stand seinem Genie zu freiem Schaffen zu Gebote. Die Wirkungen der geschlossenen Beleuchtung, des Helldunkels und jener koloristischen Harmonie, die der Lokalfarbe alle Vordringlichkeit nimmt, um sie in goldig warme Töne umzustimmen — das alles beherrscht er vollkommen. Ebenso ist er ein Meister geworden in der gesteigerten Verinnerlichung, in der geistigen Vertiefung und Verdeutlichung der Vorgänge, die er schildert. Dabei dringt er im Vergleich zu der peinlichen Ausführlichkeit seiner Jugendbilder schon zu einer fast epigrammatischen Bestimmtheit in der Erzählung und Charakteristik vor. Allein er kennt in seiner Kunst, die ihm alles ist, kein Stehenbleiben, sein Genius sollte ihn noch weiter führen zu immer neuen künstlerischen Aufgaben — und schließlich so weit ab von den Pfaden der Überlieferung, daß ihn die Zeitgenossen nicht mehr verstanden.

Um 1640 war Rembrandt der berühmteste Maler in Amsterdam. Dieser Malerfürst liebte es aber nicht, wie Rubens auf die große Bühne der Welt zu treten. Zwar hatte er mit den Besten in Amsterdam, mit Künstlern, Gelehrten, Ärzten, Geistlichen Beziehungen, doch war er lieber mit den Seinen und seiner Kunst allein. Sein Haus hatte sich allmählich zu einer Schatzkammer an Werken der Kunst verwandelt. Rembrandt fehlte auf keiner Bilderversteigerung, hatte immer Geld, wenn es galt, Stiche, Bilder und Antiquitäten zu kaufen. Schon die Zeitgenossen berichten, daß er oft über-

trieben hohe Preise zahlte; zuweilen gab er auf Kunstwerke von vornherein so hohe Gebote ab, daß ihn niemand überbieten konnte. Sandrart erzählt, daß er einmal für vierzehn Stiche des Lukas van Leiden in den besten Abdrücken 1400 Gulden gezahlt habe (wohl 1637), und nach Hoogstraten soll er für einen Stich des Lukas van Leiden, für den Eulenspiegel, allein 80 Reichstaler gegeben haben. Die Unterschätzung eines Kunstwerkes empfand er wie eine Beleidigung, so stolz, so selbstbewußt war er als Künstler. Kein Wunder, wenn er später Fernerstehenden als Sonderling erschien! Von zwei Zeugen, die die Sammlungen Rembrandts genau kannten, erfahren wir, daß sein Besitz an Kunstwerken und sonstigen Merkwürdigkeiten in den vierziger Jahren einen Wert von 11000 Gulden darstellte und seine Gemälde 6400, beides eher mehr als weniger. In der Versteigerung dieses Besitzes (1656) wurde das alles einschließlich seiner Möbel für 4964 Gulden verkauft!

Ein Hauptwerk Rembrandts steht am Beginn der vierziger Jahre. Im Auftrag des Schützenhauptmanns Frans Banning Cocq sollte Rembrandt die von diesem befehligte Kompagnie der Amsterdamer Bürgergarde auf einem großen Gruppenbilde für den Saal der Kloveniersdoelen malen — es wurde daraus das populärste Bild Rembrandts, das in einer Zeit, die seine ursprüngliche Bedeutung nicht mehr kannte und weil es viel Dunkelheit enthielt, die »Nachtwache« getauft wurde.

Als Rembrandt diesen großen Auftrag erhielt, war er nicht mehr der Mann, der geneigt war, seine künstlerische Intention den Wünschen der Besteller zu opfern, rücksichtslos folgte er seiner Phantasie, die sofort das alte Schema der Schützenmahlzeiten verwarf, um an die Stelle langweiliger Porträtreihen oder steifer Gruppen eine lebendige Aktion zu setzen. Die Lichtführung, die die Menge in Gruppen zerlegt, die die Bewegung diszipliniert und effektvoll die Führer heraushebt, rückt das Ganze in eine visionäre Sphäre. Sieht man die aufgeregte Menge seiner Schützen, wie sie lärmend dem Appell der Trommel folgen und sich zum raschen Aufbruch anschicken, allen voran der Hauptmann mit seinem kleinen Leutnant, dann denkt man an eine Haupt- und Staatsaktion, nicht an eine harmlose Parade! Vollkommen frei schaltete Rembrandt mit den Personen nach seiner künstlerischen Idee, stellte sie wie ein Regisseur die Statisten vor oder zurück, ins Helle oder in den Schatten, wie es ihm im Hinblick auf die Gesamtwirkung des Bildes beliebte. Nicht so hielten es aber die wackeren Schützen, von denen doch ein jeder seinen Preis gezahlt hatte, um recht sichtbarlich porträtiert zu werden — nicht aber, um nach der Laune des Künstlers in einem

Meisterwerk mehr oder weniger unkenntlich verewigt zu werden. Man kann sich denken, was für eine Szene sie dem Meister gemacht haben, und daß die große Menge von vor dreihundert Jahren, so gut wie die von heute, in solchen Akten künstlerischer Willkür lieber gegen als für den Künstler stimmte. Um den gekränkten Schützen wenigstens in etwas entgegen zu kommen, hat man an der im Dunkel gehaltenen Architektur mit dem Torgewölbe, aus dem die Schar herausgekommen ist, ein Schild mit den Namen der siebzehn Beteiligten angebracht. Aber die Unzufriedenheit mit dem eigensinnigen Künstler drang in weitere Kreise, die Porträtaufträge wurden spärlicher.

Doch Rembrandt kam über solche Verdrießlichkeiten hinweg, er lernte schwerere Verluste tragen, vor allen den seines geliebten Weibes. An der Seite Saskias hatte er ein glückliches Leben geführt. Im Januar 1639 hatte er, nachdem er nach seine- Verheiratung mehrere Male die Wohnung gewechselt hatte, im Judenviertel in der Breestraat ein Haus bezogen, das er für 13000 Gulden erwarb. Drei Kinder waren im zartesten Alter gestorben und bald nach der Geburt des vierten, eines Sohnes (1641), der nach Saskias kurz vorher verstorbenen Schwester Titia, Titus genannt wurde, begann auch die Mutter zu kränkeln und starb im Juni 1642. Kurze Zeit vor ihrem Heimgang hatte er ihre freundlichen Züge in dem schönen Bildnis der Berliner Galerie zum letzten Male festgehalten. So war es einsam um ihn her geworden, nur der kleine Titus, den die Amme Geertje Dircks, eine Trompeterswitwe, aufzog, belebte das Haus. In Zeichnungen hat Rembrandt eine Menge Züge aus der Kindheit des Titus festgehalten, später scheint er den blondgelockten Knaben auch in seinen Bildern als Modell verwendet zu haben. Um 1645 tritt ein junges Mädchen, Hendrickje Stoffels, als Magd in das Haus Rembrandts.

Das war seine Welt und in dieser Umgebung fand er die Sammlung, fast möchte ich sagen den Frieden, der uns so wohltuend anmutet in den empfindungsreichen Schilderungen der heiligen Familie aus dieser Zeit. 1645 malte er das Petersburger Bild, auf dem kleine Engelchen herabschweben zur Mutter, die um das Kind, das in der Wiege schläft, eifrig besorgt ist. Es ist eine in der Farbe blühende Helldunkelmalerei. In den märchenhaften Zauber goldener warmer Töne ist die andere heilige Familie, die sogenannte Holzhackerfamilie des Kasseler Museums getaucht, hier fehlen die Verdeutlicher der heiligen Szene, die Engel, aber der biblische Sinn dieses Hohenliedes inniger Mutterliebe spricht so klar, daß es übernatürlicher Hinweise nicht bedarf.

*
* *

Mit dem Ausgang der vierziger Jahre mehren sich die Sorgen und Verwickelungen im Leben Rembrandts. Seine Vermögensverhältnisse kamen mehr und mehr in Unordnung. Zwar hatte er den Nießbrauch des noch immer stattlichen Nachlasses seiner Frau, solange er sich nicht wieder verheiratete, und wenn er auch nicht mehr ein beliebter Modemaler war, so hatte er doch immer noch Einkünfte aus seinen Bildern und Radierungen. Aber die Rückstände in der Bezahlung des 1639 gekauften Hauses bereiteten ihm Schwierigkeiten, überlasteten ihn mit immer neuen Verpflichtungen. Auch in seinem Heim ging nicht mehr alles zu seiner Zufriedenheit. Geertje Dircks, die brav die Wirtschaft führte und sogar zugunsten ihres Pfleglings Titus 1648 ein Testament aufsetzte, änderte ihre Gesinnung, wahrscheinlich weil Hendrickje Stoffels sich Rembrandt unentbehrlich machte. Die Eifersucht hatte Geertje gepackt und sie mußte schließlich, nach weidlichem Prozessieren, in eine Anstalt gebracht werden.

Hendrickje Stoffels war blühend, anmutig und voller Zärtlichkeit und Hingabe. Ihr Körper hatte die Fülle und Festigkeit der Formen und die frischen Farben, die Rembrandt liebte. Er hat sie oft gemalt. Vielleicht ist sie es schon, die wir in dem hübschen Mädchen am Fenster in Dulwich College von 1645 sehen. Auf einem skizzenhaften Bilde in der Corporative Art Gallery in Glasgow stellt er dar, wie sie ihm als nacktes Modell sitzt (um 1650). Ihr bekanntestes Bildnis, aus derselben Zeit, hängt im Louvre; es zeigt den Liebreiz ihrer Züge en face mit dem feuchten Blick der Augen, sie ist reich geschmückt und trägt einen Pelz. Auch zu der Bathseba des Louvre (von 1651), einer der entzückendsten Aktmalereien Rembrandts, hat sie gesessen. In der farbigen Schilderung dieses lebenswarmen jungen Körpers hat Rembrandt eine Delikatesse und eine Pracht der Farbe entfaltet, die den Vergleich mit den Verherrlichungen weiblicher Schönheit von Tizian und Giorgione nahelegt. Rembrandt verfügt über dieselbe Suggestionskraft der farbigen Darstellung, über eine ähnliche Idealisierung durch das Kolorit, wie sie aus den Werken der Venezianer spricht. Wie sie, im Bett liegend, die purpurnen Vorhänge zurückschiebt, hat sie Rembrandt (wohl 1657) auf einem Bilde der Edinburger National Gallery dargestellt: eine meisterhafte Studie der Sonnenlichtwirkung auf der bloßen Schulter und den vom Schlaf geröteten Wangen. Ein späteres Bildnis von Hendrickje, das Rembrandt um 1659 in leuchtenden Farben gemalt hat und das sie aus dem

Fenster blickend zeigt, befindet sich in der Berliner Galerie. In krapprotem, mit Pelzwerk verbrämten Mantel lehnt sie auf der Fensterbrüstung, sie hat ein rotes Sammetband im Haar und trägt Perlenschmuck. Von rechts fällt das Licht auf ihre gutmütigen und freundlichen Züge. Um 1662 hat Rembrandt Hendrickje gar noch als Venus, die Amor (ihr Kind Cornelia?) an sich drückt, gemalt (im Louvre).

* * *

Groß ist die Zahl der Meisterwerke, die Rembrandt in den vierziger Jahren geschaffen hat. Dabei tritt die Malerei des farbigen Helldunkels immer mehr an die Stelle warmer Goldtonharmonien und brauner Tonstimmungen. Eine neue Gattung in dem Werke des Malers und des Radierers sind die Landschaften, denen er mit ganz wenigen Ausnahmen einen so starken Zusatz seiner subjektiven Stimmung, seiner Seele gibt, daß sie mehr Werke eines phantastischen Dichters, denn Abbilder der Natur zu sein scheinen. Die radierte Nachtlandschaft von 1634, in der das Himmelswunder der Verkündigung an die Hirten vor sich geht, ist ein frühes Beispiel seiner phantastischen Stimmungskunst in der Naturschilderung mit Hilfe von Hell und Dunkel, die hier so dominiert, daß die Hirten und der ganze Wirrwarr der aufgeschreckten Herde zur Staffage werden. Hell und Dunkel sind auch in der Gewitterlandschaft mit dem barmherzigen Samariter (von 1638, im Czartorycki-Museum in Krakau) sozusagen die Hauptpersonen. Der Wald vorn mit den Figuren steckt in tiefen braunen Schatten, dazu schwere Gewitterwolken, die grelles Licht durchbricht, das ein Flußtal mit einer Menge feiner farbiger Flecken aufdeckt. Die ernste Harmonie warmer brauner Töne herrscht auch auf der etwa gleichzeitigen Gewitterlandschaft des Braunschweiger Museums: aus den Wolkenmassen bricht blitzartig die Sonne durch und erhellt die Landschaft. Der Eindruck des Wunderbaren, Gespenstigen in diesem Kampfe des Lichts und der Farbe mit der Finsternis wird erhöht durch die Ungewöhnlichkeit der Szenerie: eine phantastische Brücke mit einem Wartturm, Ruinen, vom Sturm gepeitschte Bäume, stürzende Gewässer — alles ist in leidenschaftlichem Aufruhr.

Eine nicht minder eindrucksvolle Sprache spricht die berühmte Radierung der Landschaft mit den drei Bäumen (B. 212, von 1643). Welcher Friede in dieser weiten, von der hellen Abendsonne überstrahlten holländischen Flachlandschaft! Ruhig weidet das Vieh auf den Wiesen, und auf

den Feldern dahinter sieht man die Bauern mit der Feldarbeit beschäftigt, rechts auf dem Rücken des Hügels, der vorn im Schatten liegt, gewahren wir Landleute im Leiterwagen heimwärts ziehen, und auf der höchsten Erhebung hat sich ein Mann niedergesetzt, der gen Abend blickt. Ganz im Vordergrund steht ein Angler, neben ihm lauert die Frau des Fanges. Und wer ganz scharf zusieht, mag auch rechts im tiefsten Schatten etwas wie ein Liebespaar gewahren, ähnlich wie auf der sonnenheiteren Ansicht von Omval (B. 209, datiert 1645). Aber die ganze idyllische Staffage tritt zurück gegen das Walten der Natur. Drei mächtige Bäume heben ihre Laubmassen in kräftigen Silhouetten gegen den klaren Himmel ab, der Wind, der finstere Gewitterwolken mit Regenschauern vor sich hertreibt, schüttelt ihre Häupter. Dem Wetter haben die ragenden Bäume getrotzt und siegreich den Kampf der Elemente überstanden. — Ruhige, friedliche Stimmungen enthalten die gemalten Landschaften wie das Winterbild in Kassel (von 1646), die Nachtlandschaft mit der Ruhe auf der Flucht in Dublin (1647), die Kasseler Landschaft mit den Ruinen auf dem Berge, die Tobiaslandschaft in Glasgow und die herrliche Mühle des Marquess of Lansdowne in Bowood (um 1650). In der Feinheit harmonisch verschmolzener Töne und in der überzeugenden Wahrheit einer großen, die Natur in ihrer Seele erlebenden Empfindung hat Rembrandt trotz Jacob van Ruisdael nicht seinesgleichen. Seine poetische Kraft und subjektive Kunst wirkt wahr wie ein Produkt der Natur.

In den Bildnissen und Studienköpfen der vierziger und der ersten fünfziger Jahre vollzieht sich der Übergang von der geschlossenen Beleuchtung zu der Ausbildung des farbigen Helldunkels, das den Vorwurf in eine Atmosphäre von intimer, heimlicher oder geheimnisvoller Wirkung versetzt. An die Stelle des Kontrastes von goldig warmem Licht zu tiefer Dunkelheit tritt eine Malerei des Dämmers und der Schatten. Will Rembrandt der materiellen Farbigkeit und der flächenhaften Lichtwirkung ausweichen, dann rückt er die Gestalten weiter in den Raum zurück, stellt sie förmlich in ihre Atmosphäre und entfaltet in der Modellierung, in der Beschränkung auf das Wesentliche, in dem nuancenreichen Spiel der Übergänge von Ton zu Ton, Schatten zu Schatten eine unerhörte Meisterschaft.

Zur Wandlung in der koloristischen Haltung seiner Porträts mag zunächst an das Doppelbildnis des Mennonitenpredigers Anslo, der einer Frau Trost spricht (in der Berliner Galerie, von 1641), erinnert werden, es ist ein Werk, bei dem das goldige Licht die Lokalfarben fast ganz aufsaugt und alles in Helldunkeltönen gehalten erscheint. Andere Beispiele

von Porträts in dieser Goldtonmanier sind das Berliner Saskiaporträt aus ihrem Sterbejahr, der Mann mit dem Falken und die Dame mit dem Fächer im Besitze des Herzogs von Westminster (1643), das männliche Bildnis von 1644, das Adolf Thiem in San Remo besitzt, der Rabbiner im Kaiser-Friedrich-Museum (1645) und der andere, gleichzeitige mit dem Stock in St. Petersburg, der Prediger Sylvius im Besitz der Frau von Carstanjen in Berlin (1644), der Ephraim Bonus in der Galerie Six (um 1647), der Nicolaes Bruyningh in Kassel (1652) und andere mehr.

Die Gruppe dieser Werke wird noch vermehrt durch biblische Darstellungen, wie die erwähnten Bilder der heiligen Familie. Dazu gesellen sich die Ehebrecherin vor Christus in London (1644) — wundervoll ist dabei der Gegensatz der von warmer Humanität eingegebenen Schilderung der Sünderin zu dem Pomp des mächtigen Tempelraumes —, dann die an das Herz greifenden Darstellungen Christi in Emaus (beide 1648, in Kopenhagen und im Louvre), und das nicht minder großartige Bild des barmherzigen Samariters im Louvre (1648).

Die wundersame Einfachheit der Emauslegende, wie Christus bei dem Brechen des Brotes von seinen beiden Jüngern erkannt wird, ist ein rechter Prüfstein für die Darstellungskraft eines Charakteristikers und Seelenmalers. Rembrandt hat sich schon in seiner Leidener Zeit mit dem Gegenstand beschäftigt und ein Bildchen hinterlassen (bei Mme André-Jacquemart in Paris, um 1629), das den Nachdruck der Schilderung mehr auf die Plötzlichkeit des Geschehnisses denn auf die geistige Bedeutung des Wunders legt. In einer Art, die an einen Theatereffekt gemahnt, hat sich Christus auf- und zurückgereckt und ein übernatürliches Licht umspielt sein Haupt und erleuchtet den Schrecken, den er verursacht. Der eine Jünger ist schnell aufgefahren und hat sich Jesus zu Füßen geworfen, während der andere auf den Herrn mit entsetzter Miene starrt. Die Verteilung des kalten Lichtes hebt das Äußerliche und übertrieben Bewegte dieses Theatercoups noch mehr hervor. Verwandt dieser Schilderung ist die Radierung von 1634 (B. 88), bei der die Anlehnung an den Christustypus des Rubens bemerkt wird.

Welch ein Gegensatz zu dem jugendlichen Ungestüm dieser Darstellungen zeigt dann das Emausbild des Louvre von 1648! Eine wundervoll durchgedachte und durchgefühlte Schilderung, von einer so ergreifenden Ruhe und Weihe der Stimmung und einer so wohllautenden Harmonie des Tones und eines übernatürlichen Lichtes, daß sie an Adel und Innigkeit des Gefühlsausdrucks alle gleichartigen Emausschilderungen, auch die des Tizian im Louvre und des Girolamo Romanino in Brescia, hinter sich

läßt. Nicht weniger ergreifend ist die Szene auf dem Kopenhagener Bild geschildert. An Stelle des warmen Abendsonnenscheins ist aber die Kerzenbeleuchtung getreten und neben dem Diener auf dem Louvrebild macht sich auch noch die alte Schaffnerin zu tun. Der Lichteffekt ist konzentrierter, die Typen sind aber dieselben und ebenso maßvoll charakterisiert wie auf dem Pariser Bild. Später noch ist Rembrandt auf denselben Gegenstand in einer Radierung von 1654 (B. 87) und in einem leider verdorbenen Bilde im Louvre (1662) zurückgekommen.

Auch der barmherzige Samariter gehört zu den Lieblingsgestalten in Rembrandts »Bibel«. Sein Bild im Louvre ist ohne Zweifel das großartigste Samariterbild, das es überhaupt gibt. Und diese Wirkung ist auf die einfachste Weise erreicht, der Hergang, wie der Samariter den Kranken von zwei Dienern ins Wirtshaus tragen läßt, in aller Schlichtheit aber mit an das Herz greifendem Gefühl erzählt. Die Fürsorge, das Erbarmen kann nicht eindringlicher, natürlicher, wahrer geschildert werden, als es auf diesem Bilde geschehen ist. Das matte Licht der scheidenden Sonne, das die Lokalfarben nur schwach zu Worte kommen läßt, breitet unsäglichen Frieden über dieses Bild, das Koloff mit Recht eine Schule der Nächstenliebe genannt hat.

* * *

Die Freude an dem Zauber bald goldiger, bald stumpfer, brauner Harmonien im Porträt und noch mehr in den biblischen Interieurschilderungen erschöpft nicht den Reichtum der koloristischen Künste Rembrandts. Denn neben jenen Meisterwerken eines verschleierten, zuweilen bis zu völliger Abtötung der Farbe gedämpften Kolorits gehen eine Anzahl Werke, in denen wir ein um so kräftigeres Aufflackern der Farbe beobachten, als diese Explosion auf einzelne Stellen im Bilde konzentriert erscheint.

Für diese mit lebhaften farbigen Akzenten und Gegensätzen arbeitende Manier sind charakteristische Beispiele: der junge Mann am Fenster von 1646 in Ny Carlsberg in Kopenhagen, namentlich aber das Susannenbild von 1647 und das Bild mit Joseph und Potiphar von 1655 — beide in Berlin. Auf dem Susannenbild ist die Schönheit der Farbe zu unerhörter Pracht gesteigert: von dem in dunkelgrauen, olivfarbenen und Sepiatönen gehaltenen Hintergrund mit einer phantastischen Burg hebt sich die Susanna in blendenden Elfenbeintönen ab, der Mantel, den sie an der Brüstung zurückgelassen hat, leuchtet feuerrot, und auf dem Gewand des lüsternen

Alten, der Susanna bedrängt, funkelt es wie Smaragde und Türkisen. Die Kunst, wie in dem zuletzt genannten Werke die zu wunderbarer Leuchtkraft erhitzte Farbigkeit mit ihren dominierenden goldgelben und rotglühenden Tönen durch das Helldunkel harmonisch zusammengestimmt ist, zeigt den Meister ganz auf der Höhe seiner Kraft.

Gerade die Werke dieser Zeit — von dem Beginn der vierziger bis über die Mitte der fünfziger Jahre — entfalten eine malerische Kunst und eine Innigkeit des Ausdruckes, einen koloristischen Schwung und eine Bestimmtheit der Charakteristik, die unübertrefflich scheinen. Andere Beispiele dieser reifen Meisterschaft sind die feierliche Anbetung der Könige von 1657 im Buckingham Palace und die ergreifende Schilderung von Jakobs Segen in der Kasseler Galerie (von 1656). Der blinde Patriarch hat sich von seinem Sohne Joseph im Bett aufrichten lassen, um die Enkelkinder zu segnen. Rührend ist es anzusehen, wie Joseph die unsichere Hand des Greises auf das Haupt des älteren Kindes lenkt, das demütig seinen Lockenkopf (vielleicht stand Titus Modell?) neigt, während der jüngere Bruder in kindlicher Unbefangenheit dreinschaut. Die Mutter steht mit einem sinnenden Ausdruck daneben, als blickte sie ahnungsvoll in die Zukunft. Diese Seelenmalerei ist in großen, ganz sachlichen Zügen hingeschrieben und in die warme Atmosphäre des Helldunkels getaucht.

Ähnliche Vorzüge enthalten die gemalten Bildnisse dieser Periode — wir nennen aufs Geradewohl das Reiterbildnis bei Earl Cowper in Panshanger (1649), den Bruder Adriaen mit einem funkelnden Helm (Berlin, um 1650), das farbenfrische kleine Selbstbildnis in Leipzig (um 1650), die Bildnisse der Hendrickje und des jungen Titus, das Bildnis eines Gelehrten, der eine Büste Homers betrachtet (Paris, bei R. Kann, 1653), den bärtigen Greis in Dresden (1654), das Porträt des Jan Six in Amsterdam (Galerie Six, 1654) den gerüsteten Krieger in Glasgow (Corporation Art Gallery, 1655), den polnischen Reiter (bei dem Grafen Tarnovsky in Dzikow), das Bildnis des sogenannten Architekten in Kassel (1656), den Bode als Apostel Bartholomäus umdeutet, und andere mehr, darunter einige prachtvolle Stilleben geschlachteter Ochsen (im Louvre von 1655, in Glasgow). Endlich gehört in diesen Kreis auch das kürzlich in England wieder aufgetauchte unfertige Bild, das in einer ungewöhnlich großen Komposition den Triumphzug eines römischen Feldherrn schildert (1655); es ist ein in breiter »butteriger« Art hingestrichenes Bild mit stumpfen und dunklen Tönen, aus denen einige farbigere Akzente hervorleuchten.

* * *

Den Wandlungen im Stile der Malerei Rembrandts entspricht auch die Entwickelung in seiner Art zu radieren. Seit der zweiten Hälfte der vierziger Jahre erreicht er die Illusion einer farbigen Wirkung durch die Ausbildung des Helldunkels und durch das Aufgeben der die Dinge leicht umreißenden zeichnerischen Weise, die wir aus seinen früheren Radierungen kennen. Schon dem Italiener Baldinucci fiel es auf (1686), daß Rembrandt durch scheinbar willkürliche Striche und Kreuzlagen im Gegensatz zu der stecherischen Manier, die mit bestimmten Konturen arbeitet, mit »sauberen Umzügen« (Sandrart) und mit Schraffierungen nach wohlüberlegten Liniensystemen Töne hervorbringt, doch seine Figuren vollkommen zu modellieren verstanden hat. Aber um die Durchsichtigkeit der Schatten, die verschiedene Sättigung und die Mannigfaltigkeit warmer oder kalter Töne zu erreichen, hat Rembrandt sich nicht der geätzten Arbeit allein bedient, sondern auch die Arbeit mit der kalten Nadel und mit dem Grabstichel verwendet. Mit der kalten Nadel arbeitete er kühn in die geätzte Kupferplatte hinein, und ihre Aufrauhungen, ihr Grat gab dem Drucker Gelegenheit zu jenen bald zarten, bald kraftvollen Tonwirkungen, die erst eine rechte Farbigkeit hervorbringen. In der Führung der kalten Nadel erreichte Rembrandt eine solche Virtuosität, daß er schließlich mit erstaunlich leichter Hand die ganze Vorarbeit direkt nach dem Modell, nach einer Kompositionsskizze oder seiner Vorstellung auf die Platte ritzte. Zum Stichel aber griff er nicht bloß, um seinen Gründen durch dichtere, feinere Liniennetze die weiche sammetne Wirkung einer schattigen Atmosphäre, eines schummerigen Raumes zu geben, sondern auch um letzte Feinheiten des Ausdrucks anzubringen mit einigen nervösen Strichen, mit Linien, in denen reges blutwarmes Leben zu rinnen scheint.

Es gehört zu den größten Genüssen des Kenners, den Künstler bei dieser Arbeit zu belauschen und seine Technik in der Verwendung der verschiedenen Ausdrucksmittel zu verfolgen: die Radierungen sind darin eben so aufrichtig wie die Zeichnungen des Meisters, die immer neue Wunder seines Genies offenbaren.

Aber alle verfeinerte Einsicht in das Handwerk und in die Kunstgriffe des Meisters, die eine unübertroffene Herrschaft über Material und Werkzeug beweisen, führt doch nur bis an die Schwelle der Erkenntnis von Rembrandts Kunst und der einzigen Kraft seines Genies. Denn wenn der Meister schon in dem, wie er gibt, unübertrefflich scheint, so ist er es noch viel mehr durch das, was er zu sagen hat, durch den Gehalt an Seele, an Geist, an Temperament. Nie treibt er Technik um der Technik willen, er, der alle

Kunstfertigkeit kommandierte wie ein Hexenmeister, hat nicht bloß Kunst um der Kunst willen gemacht, sondern innerliche Erlebnisse und sinnliche Eindrücke, Phantasien und erhabene Humanitätsgedanken in eindrucksvoller und immer klarerer Form verkörpert. Auch wenn er nie den Pinsel angerührt hätte, was er als Radierer und was er in seinen vielen Zeichnungen — diesen Beweisen eines rastlosen Naturstudiums, diesen Bekenntnissen einer empfindungsreichen und großen Seele — niedergelegt hat, das würde hinreichen, ihn unsterblich zu machen.

In dieser kurzen Skizze ist es natürlich nicht möglich, auch nur alle Hauptwerke unter den Radierungen anzuführen; und gar das Eingehen auf die Handzeichnungen müssen wir uns an dieser Stelle ganz versagen, um in einem gesonderten Ergänzungsbande diese Offenbarungen seines Genies genauer zu betrachten. Aber wenigstens an einigen Meisterwerken unter den Radierungen sei auf etliche Momente im Gang der künstlerischen Entwickelung auch hier kurz hingewiesen.*)

Mit großen Licht- und Schattenmassen und ausgiebigen Helldunkelwirkungen eine vielfigurige Komposition aufzubauen und auf das Wesentliche des Vorganges eindrucksvoll hinzuweisen, war die Aufgabe, die sich Rembrandt in der Illustration des 19. Kapitels im Evangelium Matthäi stellte. Das ist das Thema des sog. Hundertguldenblattes, der berühmtesten Radierung Rembrandts (B. 74). Wie es Rembrandts Art war, folgte er wörtlich den Versen des Evangeliums, beachtete alle irgendwie darstellbaren Motive: die Kranken, die Christus heilt, die Disputation der Schriftgelehrten, die Abweisung der Apostel, die die Kinder, welche man ihm bringt, »anfuhren«, den betrübten reichen Jüngling, dem Christus den Verkauf seiner Güter rät: das alles — wenn man will, auch das Kamel, an das das Sprichwort mit dem Nadelöhr erinnert — ist auf dem Blatte zu sehen. Es ist also wie auf anderen Werken Rembrandts (z. B. Aktäon, Diana und Kallisto) versucht, mehrere Episoden, die sich nach und nach ereigneten, zusammenzufassen, und es ist dem Meister gelungen, allein durch den Kunstgriff der Beleuchtung eine künstlerische Einheit größten Stils zu erzielen. Die Gestalt eines edlen Menschen, dem ruhige Würde und Milde des Ausdrucks so göttliches Wesen leihen, daß er des Lichtscheines um das Haupt nicht bedurft hätte, um ihn als den Heiland zu charakterisieren, steht schlichtend und tröstend inmitten all dem Jammer und der Sehnsucht des Volkes um ihn her.

*) Wer über die Radierungen Rembrandts ausführlichere Belehrung wünscht, wird sie samt vielen Abbildungsproben in dem bekannten Werke von W. v. Seydlitz über Rembrandts Radierungen finden.

Weder der Eifer der Jünger, noch die Zweifel- und Streitsucht der Schriftgelehrten ficht ihn an, in aller Einfalt spendet er Trost und Erlösung.

Eine Menge einzelner Studien, von denen sich einige — z. B. der kranken Frau am Boden mit den um Mitleid und Erlösung Bettelnden daneben — erhalten haben, waren aneinander zu gruppieren, und eine Fülle feinsinniger Einzelbeobachtungen, charakteristischer Wendungen und ausdrucksvoller Gesten ist aus der Menge, die Christus umgibt, herauszulesen. Die Art, wie die leidvolle Menge zur Rechten, wie die Jünger, von denen einer »mit einem Sokrateskopf« der jungen Frau, die ihr Kind dem Heiland bringt, wehrt, dann wie der unschlüssig sinnende Junker und endlich wie die mit eifriger Gestikulation disputierenden Schriftgelehrten zu dem Christ in Beziehung gebracht sind, zeigt, daß die Mühe des Komponierten nicht in allen Teilen restlos aufgegangen ist. Aber wie auf der Grisaille der Johannespredigt und in der Radierung des Todes Mariä (B. 99) bringt das Licht Ruhe und Einheit in die Komposition und gibt ihr die Weihe des Mysteriums. In der Auffassung des biblischen Vorgangs, in der Auswahl und Charakteristik der Volkstypen erscheint das Hundertguldenblatt den genannten Werken geistesverwandt, die noch den ersten Passionsbildern — wie der Aufrichtung des Kreuzes und der Kreuzabnahme in München (bei 1633) — nahestehen.

In der Tat ergibt sich auch bei näherer Untersuchung der Technik, daß wir es mit einem Werke zu tun haben, das in seiner Konzeption noch in den dreißiger Jahren entstanden sein muß. In diesen dreißiger Jahren, in denen Rembrandt noch nicht die Helldunkeleffekte der Radierung durch kraftvolles Überarbeiten der geätzten Platte mit der kalten Nadel zu steigern und mit Grabstichelarbeiten zu verfeinern suchte, ist offenbar nicht nur die Komposition dieses Heilandsbildes entstanden, sondern sie ist auch schon in der einläßlichen und gerade für diese Zeit charakteristischen Durchführung radiert worden.

Erst in den vierziger Jahren sind Rembrandt Stichel- und kalte Nadelarbeit geläufig, und in diesen Jahren, etwa um 1645, scheint er das Hundertguldenblatt überarbeitet und ihm die wunderbar leuchtende Wirkung gegeben zu haben. Er erreichte diese Wirkung, indem er dort, wo der volle Sonnenschein spielt, die zart konturierende Weise der Ätzzeichnung, die noch alle farbige und stoffliche Charakteristik meidet, möglichst unberührt stehen ließ, während er in die Schatten mit Stichel und kalter Nadel kräftige Schwärzen hineinarbeitete. Im ersten Zustand des Blattes fällt diese Überarbeitung in harten Akzenten und festen Tonmassen auf, im zweiten Zustande sind die Übertreibungen der Gratwirkungen durch Polierung und

Abnutzung der Platte namentlich im Lichte so gemildert, daß dieser Zustand in den guten Abdrücken auf japanischem oder weißem Papier wohl den ersten übertrifft. Diese Farbigkeit vom hohen Licht zum tiefen Dunkel in den reichsten Abtönungen übt eine malerische Wirkung aus, die auch Rembrandt in keiner seiner späteren Radierungen überboten hat, und deshalb sowohl, wie um der herzbewegenden Schilderung der Armen willen, die um Erlösung flehen, wird man nach wie vor das Hundertguldenblatt schlechthin als das Meisterwerk der Radierkunst preisen. Diese Ausnahmestellung des Blattes mag es auch rechtfertigen, wenn wir, um die Arbeitsweise Rembrandts kennen zu lernen, es eingehender betrachtet haben, als nach dem Plane dieser Skizze zu erwarten war. Um so kürzer verweilen wir bei den übrigen Radierungen der letzten vierziger Jahre, wiewohl darunter ein so stimmungsvolles intimes Porträt wie das des Jan Six ist (1647, B. 285) und das höchst charaktervolle Selbstbildnis, wie er mit dem Hut auf dem Kopf vor dem Fenster sitzt und zeichnet (1648, B. 22).

An dem Anfang der fünfziger Jahre stehen eine größere Anzahl Landschaftsradierungen, in denen er von dem phantastischen Aufbau und der bewegten Staffage, die er anfänglich liebte, abgegangen und zu einem sachlicheren, intimeren Studium der Natur vorgedrungen ist. In aller Einfalt will er die große Natur auf sich wirken lassen, und indem er in aller Schlichtheit reifster Meisterschaft seine Eindrücke und Empfindungen dem Kupfer anvertraut, schafft er Werke von einer erstaunlichen Naturwahrheit und höchst suggestiven Kraft. Noch 1649 entstand die Landschaft mit dem Turm (B. 223), im folgenden Jahr erschienen unter anderen Landschaften das auf das Kräftigste mit der kalten Nadel überarbeitete Blatt mit den drei Hütten (B. 217) und das andere mit dem viereckigen Turm (B. 218). Welch großartige Wirkung der Meister durch die Beschränkung auf die ausdrucksvollsten Linien, durch eine bewußte Sparsamkeit im Gebrauch der zeichnerischen Darstellungsmittel erreicht, beweist das berühmte Landgut des Goldwägers (B. 234 von 1651). Mit der größten Einfachheit ist hier die Poesie einer blühenden Flachlandschaft unter der unendlichen Himmelsweite gegeben, nirgends eine geistreiche Koketterie im Technischen, kein Haschen nach gefälliger Abrundung der Komposition, sondern glatte wunderbare Sachlichkeit der Wiedergabe — die das rechte Geheimnis meisterlicher Beherrschung der Natur ist.

Eine ähnliche Objektivität der Auffassung, die alles bloß Dekorative der Komposition und die Ziererei des Vortrags vermeidet, wird auch in den biblischen Darstellungen und den radierten Bildnissen bemerkt. Welche

Innigkeit und überzeugende Kunst der Charakteristik in den Schilderungen aus der Kindheit Jesu und dem Leiden Christi, die Rembrandt in ganzen Folgen von Radierungen behandelt hat! Welche Kraft der Individualisierung in den berühmten Bildnissen wie dem Clement de Jonghe (1651, B. 272) und später dem jungen und dem alten Haaring (B. 275, 274, 1655), dem Tholinx (B. 284) und Jan Lutma (276) — um nur einige zu erwähnen Rembrandts ganzer künstlerischer Eigensinn, die volle Fertigkeit seiner reifen Kunst spricht aus Werken wie den berühmten drei Kreuzen (B. 78, 1653) und dem Ecce-Homo (B. 76, 1655). In dem ersten ist das erschütternde Ereignis durch die elementare Gewaltsamkeit des plötzlichen Lichteinfalls geschildert, in der anderen mit der Schaustellung Christi auf einer Estrade (nach einem Motiv des Lukas van Leiden) vor versammeltem Volke ist der mit nüchternem Ernst gegebene Vorgang ganz in Licht gebadet. Ergreifende, volle Innigkeit des Gefühls und sicheres Hervorheben des Wesentlichen finden wir in den meisten Blättern der fünfziger Jahre: zum Beispiel Christus als Lehrer (»la petite Tombe« B. 67), der ungläubige Thomas (B. 89), das Opfer Abrahams (B. 35), Christus am Ölberg (B. 75), Abraham bewirtet Gottvater und die Engel (B. 29, die orientalische Gruppierung durch indische Miniaturen angeregt), das Gebet des heiligen Franziskus (B. 107). Auch einige Akte hat Rembrandt radiert, wie die in fast impressionistisch freier Weise behandelte »Frau mit dem Hut«, der neben ihr liegt (B. 199), die Antiope (B. 203 von 1659) und die Frau mit dem Pfeil (B. 202, Venus und Amor im Hintergrund), 1661 datiert — die letzte vorwiegend mit Arbeiten der kalten Nadel und des Stichels behandelte Radierung, die wir von dem Meister kennen.

* * *

Es grenzt an das Wunderbare, wie Rembrandt das Unglück, das ihn seit 1653 bedrohte und 1656 zum Bankerott führte, getragen hat. Sein Haus wurde verkauft, er mußte in einen Gasthof ziehen, und, was für den Künstler am schlimmsten war, seine reichen Kunstschätze und Studien wurden im Zwangswege verschleudert.

Aus dem Inventar seiner Habe können wir die Größe seiner Verluste ermessen. Eigene Bilder und Studien, Werke der Künstler, die er schätzte, von Brouwer, Herkules Segers, Lievens, Lastman, Kupferstichfolgen der Mantegna, Lucas van Leiden, Cranach, Dürer und anderer Meister, Nachbildungen der großen italienischen Renaissancemeister, des Raffael, Michel-

angelo, Lionardo, Correggio, des Annibale Carracci und der Venezianer, dann der vlämischen Künstler, besonders des Rubens, zahlreiche Zeichnungen und indische Miniaturen, endlich plastische Werke in Originalen und Abgüssen, kunstgewerbliche Dinge, wie Waffen, venezianische Gläser, japanische Sachen, kostbare Stoffe, das alles ging weit unter dem Taxwert für ihn auf der Gant verloren. Es war ein Teil seines künstlerischen Rüstzeuges gewesen. Er hatte es mühsam gesammelt und es im Umgang aller Tage sich zu eigen gemacht. Gewiß dankte er den Werken italienischer und deutscher Künstler eine Menge Anregungen — wir können eine ganze Anzahl Berührungspunkte und offenbare Anpassungen seiner Kunst an die Weise anderer Künstler nachweisen. Eine Anzahl Zeichnungen, wie z. B. nach Raffaels Bildnis des Castiglione (das 1639 durch eine Amsterdamer Versteigerung gegangen war) oder nach dem Abendmahl Lionardos beweisen ebenso klar, daß er die Renaissancekunst schätzte und ausnützte, wo sie ihm dienen konnte, wie mehrere seiner Bilder und Zeichnungen offenkundig dartun, daß er auch Motive der klassischen Antike gelegentlich verwendete.

Rembrandt, dessen gewaltige künsterische Persönlichkeit zuweilen angerufen wird, um gegen die italienische Renaissancebildung zu zeugen, ist weder prinzipiell noch praktisch ein Verleugner der künstlerischen Tradition des Barockzeitalters, das er so gut wie Rubens repräsentiert. An seiner künstlerischen Bildung hat das klassische Ideal ebenso mitgearbeitet, wie an der des großen vlämischen Malers, wie wesentlich auch die beiden in ihrer Auffassung und Wirkung voneinander abweichen. Aber Rembrandt erlag den klassischen Vorbildern so wenig wie Rubens. Der Kompositionsrhythmus der Italiener, der Schwung ihrer klassischen Posen und Linien und die Virtuosität ihrer Gestikulation, das empfand Rembrandt bei seinem gutholländischen Wesen durchaus fremdartig und unnatürlich. Indem er gewisse italienische Vorbilder in seine Ausdrucksweise übersetzte, verwendete er sie so, daß seine Entlehnungen wie Neuschöpfungen, nie wie Nachahmungen erscheinen.

Als sich daher Rembrandt, von seiner ihm lieb gewordenen Umgebung, die sein Haus zu einer großen Kunstkammer gemacht hatte, trennen mußte, konnte er — künstlerisch genommen — auf diese Studienmittel verzichten, hatte er sie doch in sich verarbeitet und innerlich so erlebt, daß er sie für seine weitere Tätigkeit entbehren konnte. Zum Glück hielten die Seinen zu ihm; Hendrickje und sein Sohn Titus, jener lockige Jüngling, den wir auf einer Anzahl Bilder wiedererkennen, halfen wo sie konnten. Um ihn vor den unbefriedigten Gläubigern zu schützen, die den Meister

um alle Früchte seiner unermüdlichen Tätigkeit zu bringen trachteten, kamen sie auf den Gedanken, einen kleinen Antiquitätenhandel anzufangen, in dem Rembrandt als Sachverständiger angestellt wurde. So blieb Rembrandt vor dem Äußersten bewahrt und hat wirkliche Not nicht zu erdulden brauchen. Diese treue Anhänglichkeit der Seinen und die nicht rastende Sorge erprobter Freunde, die sich mühten, Aufträge zu schaffen, sind sie nicht auch Beweise dafür, daß Rembrandt, wenn er auch ein Sonderling geworden war, zurückgezogen lebte, mit geringen Leuten Verkehr hatte und wegen des Verhältnisses mit Hendrickje von der »Gesellschaft« gemieden wurde, doch als Mensch nicht so heruntergekommen war, wie es von späteren schlechtberichteten oder übelwollenden Biographen behauptet worden ist?

Solange noch Hendrickje und Titus um ihn waren, hat er, der Greis, die Freuden trauter Häuslichkeit empfunden, wenigstens ist den Werken aus dem letzten Jahrzehnt seines Lebens von einer Gemütsdepression nichts anzumerken. Gerade unter den letzten Werken seiner Hand sind einige, wie die Rückkehr des verlorenen Sohnes in der Eremitage, die sogenannte Judenbraut im Amsterdamer Rijksmuseum und das prächtige Familienbildnis der Braunschweiger Galerie, die zu den schönsten gehören, die Rembrandt überhaupt geschaffen hat. Mochte auch der modische Geschmack seiner Zeitgenossen sich nach anderen Idealen richten und für die Vertreter einer eleganten Feinmalerei schwärmen, Rembrandt ließ sich durch nichts in der Geltendmachung seiner Eigenart bestimmen, und, da er immer noch Besteller fand und selbst Historienbilder für das Stadthaus malen sollte, müssen wir annehmen, daß es ihm auch in der immer zunehmenden Verödung, in die ihn das Schicksal drängte, nicht ganz an wohlwollenden und verständnisvollen Freunden gefehlt hat. Schwere Schläge verfolgten ihn bis kurz vor seinem Ende. Um 1663 starb Hendrickje, fünf Jahre später starb sein Sohn Titus, wenige Monate nach seiner Verheiratung.

* * *

Aus der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre sind uns eine Anzahl Selbstbildnisse Rembrandts erhalten, die tiefe Blicke in den Charakter des Schwergeprüften tun lassen. Auf dem berühmten Selbstbildnis des Wiener Hofmuseums taucht sein Kopf, den ein Sonnenstrahl erhellt, aus tiefem, unergründlichem Dunkel auf. Resolut hat er sich in Arbeitskittel und Samtmütze hingestellt und hat die Hände am Gürtel. Wie ein Steuermann blickt er uns mit klarem Auge an, ent-

schlossen wie einer, der den Kampf um Kunst und Leben unverdrossen zu führen weiß und der sich bewußt ist, daß er allem Ungemach zum Trotz sich durchsetzen wird. Wohl hat das Alter, haben die Sorgen den Ausdruck mit ernsten Falten beschwert, aber seine Haltung ist ungebeugt, und von durchdringender Schärfe ist der klare Blick der beschatteten Augen. Der Stolz und das Titanische des Genies steckt in diesem Kopf und in diesem steifen Nacken. Einen ähnlichen Eindruck macht die berühmte Federzeichnung der Sammlung Heseltine in London, auf der er sich in ganzer Figur mit einem Filzhut auf dem Kopf, im langen Malkittel und mit den Händen auf den Hüften dargestellt hat — eine Bisterskizze, die mit meisterhafter Sicherheit in wenigen ausdrucksvollen Strichen den ganzen Menschen mit seinem Ernst und seiner Energie gibt. Vornehm und feierlich wie ein Patriarch thront er dann auf dem lebensgroßen Selbstbildnis, das Lord Ilchester in Melbury Park besitzt und das 1658 datiert ist. Über einem Käppchen trägt er die samtene Toque, ein weites gelbes Gewand, roten Gürtel und golddurchwirkte Achselbänder. Nachlässig sitzt er da wie ein ganz großer Herr, und der phantastische Eindruck des Bildes wird noch gesteigert durch die eigentümliche Lichtbehandlung, die alles in matten, wundersam harmonischen Tönen zusammenhält.

Sorgenvoller zeigen den Meister die Selbstbildnisse bei Lord Ashburton in the Grange, in der Bridgewater Gallery, bei dem Herzog von Buccleugh (1659), in Rossie Priory, bei dem Earl of Kinnaird; krankhaft gedunsen erscheint Rembrandt auf dem Bild bei Lord Iveagh in London. In imponierender Ruhe wieder zeigt ihn das zweite Selbstbildnis, das im Wiener Hofmuseum von ihm bewahrt wird. Neben dem Ernst und der Würde dieser Bilder fällt ein genialer Einfall wie der unmäßig lachende Greis, in dem wir Rembrandt wiedererkennen (Carstanjensches Majorat, Berlin) fast peinlich auf. Macht er sich lustig über die Welt oder ist es Verzweiflung, die seine Züge zum Lachen verzerrt? Wie ein Gespenst taucht der Graukopf aus dem Dunkel auf. Das Licht fällt golden auf Kopf und Schulter, über die er einen Schal gezogen hat. Man gewahrt noch den Malstock, den Rembrandt in der Hand hält und an der Seite ganz im Schatten eine ernste römische Cäsarenbüste. Malerisch betrachtet ist diese Komödie ein glänzendes Beispiel großzügiger Modellierung und einer Sicherheit und Virtuosität der pastosen, in beinahe plastischen Flecken aufgesetzten Malerei, die den Vergleich mit Velazquez und Frans Hals herausfordert.

Diese impressionistische Art, durch das scheinbar willkürliche Nebeneinander von Farbenflecken eine harmonische Wirkung zu erzielen, konnte

in einer Zeit, die vielmehr auf jene Glätte und bedächtige Feinheit der Malerei Wert legte, die in der Kunst der Genremaler wie Metsu, Mieris Triumphe feierte und zu der Süßlichkeit van der Werffs führte, nur wenigen behagen. Baldinucci und Houbraken stießen sich an dieser »bossierten« Art des Farbenauftrags, de Piles fand sie ungehobelt und noch Fromentin hatte Not, dem temperamentvollen Impressionismus, den eine ganze Gruppe später Meisterwerke Rembrandts zeigt, gerecht zu werden.

Das letzte, 1669 datierte Selbstbildnis Rembrandts besitzt Sir Audley W. Neeld in Grittleton House; er trägt da langes weißes Haar, der Ausdruck des noch vollen Gesichts hat aber einen Anflug von Mattigkeit.

Neben diesen Selbstbildnissen gehen eine Anzahl von Studien von Greisen, Rabbinern, Mönchen, betenden Pilgern — zum Beispiel einer in Berlin von 1661 — und jungen Mädchen. Aber auch auf Bestellung hat Rembrandt in den letzten Jahren seiner Tätigkeit noch manche Meisterwerke eindringlicher Charakteristik und großartiger Stimmung geschaffen. Ich nenne die Bildnisse alter Frauen bei Lady Wantage in London (1661) und in der Londoner National Gallery, den Schreibmeister Coppenol bei Lord Ashburton, das Bildnis eines jungen Mannes in der Galerie Kann in Paris (1658), das Porträtpaar bei dem Fürsten Yussupoff in Petersburg, das Bildnis eines Mannes, der das Kinn in der Hand stützt in Downton Castle (1661), die schöne Dame mit einem King Charles im Kolmarer Museum, und noch andere mehr sind vollwertige Zeugnisse einer nicht geschwächten künstlerischen Darstellungskraft. Was Rembrandt aber im Gruppenbild noch im letzten Jahrzehnt seines Lebens geschaffen hat, zählt zu dem reifsten und großartigsten, was er überhaupt und für alle Zeiten hinterlassen hat.

* * *

Noch 1657 hatte Rembrandt den Auftrag, für die Gilde der Chirurgen eine »Anatomie« zu malen. Nur ein Fragment dieses Bildes mit dem Kadaver in starker Verkürzung und einem Diener daneben hat sich erhalten (Rijksmuseum, Amsterdam). Ein paar Jahre später erhielt Rembrandt den Auftrag, die Vorsteher der Tuchmacherzunft, die »Staalmeesters« (Siegelbewahrer) zu malen. 1662 hat er dieses weltberühmte Meisterwerk, mit dem er ein Jahr vorher begonnen hatte, vollendet. Es ist der Stolz des Amsterdamer Rijksmuseums.

Die fünf Wardeine mit ihrem Diener sind zusammengekommen, um in öffentlicher Sitzung Rechnung abzulegen. Der Vorstandstisch ist mit einem roten Smyrnateppich bedeckt, er nimmt in seiner Breite fast den ganzen vorderen Teil des Bildes ein und dient zur Distanzierung der Figuren, deren Sitze nahe an die holzvertäfelte Rückwand des Gemaches gerückt sind — nur einer der Herren hat seinen Platz an der Schmalseite. Die Porträts stehen fast alle in einem Plane, und doch welche Mannigfaltigkeit in dieser Gruppe! Die Blicke der fünf Herren, von denen einer steht und sich vorbeugt, sind auf die Versammlung vor ihnen, an deren Statt der Beschauer tritt, gerichtet, als verfolgten sie den Eindruck ihres Berichtes auf die Hörer. Das gedankliche Moment im sprechenden Ausdruck der Männer, die verschieden nach Alter und Temperament sich geben, leiht dem Bilde die innere Einheit und ein hohes dramatisches Interesse: wie sie bei der Sache sind, wie die Diskussion sie ergreift ist mit prägnanter Sachlichkeit erzählt. Eine mächtige Rolle in dieser Versammlung spielt das Licht, das in warmen Fluten den Raum erfüllt. Fast fühlt man es, so greifbar ist die Raumillusion gegeben. Aber während das Licht Rembrandts in älteren Werken zuweilen geradezu aufregend wirkte — man denke an die Nachtwache — erscheint es hier im Spiel der warmen Fleischtöne und durchsichtigen Schatten als der wunderbare Zauber, kraft dessen diese an sich gleichgültige Vorstandssitzung biederer und nüchterner Tuchmachermeister zu einer unvergeßlichen Bedeutung erhoben wird. Im einzelnen betrachtet hat Rembrandt wohl noch durchgeistigtere Charakterbildnisse geschaffen, nie aber sind die einzelnen Personen besser und eindrucksvoller zu einer Gruppe vereinigt worden als hier. Gemalt ist das Bild in einer erstaunlich breiten, pastosen Manier, die nicht das Ergebnis einer lockeren Hand, sondern einer sehr sorgfältigen und wiederholten Überarbeitung ist.

Diese breite pastose Art des Vortrags, die mitunter derb und »wie mit der Kelle zu mauern« scheint, ist charakteristisch für eine ganze Gruppe der letzten Werke des Meisters. Nichts mehr ist in ihnen von der flüssigen, »butterigen« Vertreibung der Farbe, die Rembrandt eine Zeitlang — in den vierziger und fünfziger Jahren — übte, sondern eine nur ihm eigene raffinierte Manier, die man impressionistisch nennen möchte, weil sie den wesentlichen Formeindruck durch willkürlich scheinende Farbengegensätze und Akzente hervorbringt. Auch die koloristische Harmonie und die Beleuchtung sind anders geworden. Indem er von der Hervorhebung der konzentrierenden Lichtwirkung als eines Organismus im Bilde abging, der

Form und Farbe, die ganze Komposition regierte, kam er, wie zum Beispiel gerade in den Staalmeesters, auf die Wirkung des zerstreuten Lichtes, das im Raume zu leben scheint. Nichts Überirdisches, Mysteriöses mehr im Schein des Lichtes, sondern eine einfachere, objektivere und deshalb um nichts eindrucksvollere Art der Beleuchtung. In dem Maße aber, als bei diesem Licht das Zauberhafte, Visionäre abnimmt, erhält die farbige Erscheinung, bekommt der Lokalton wieder größere Bedeutung. Die Ergründung der Ausdrucksmöglichkeiten der Farbe und ihrer Sinnfälligkeit scheint Rembrandt in solchen Werken fast mehr beschäftigt zu haben, als die Probleme einer immer sachlicheren, einfacheren Komposition. Er arbeitet mit einer beschränkten Farbenskala, in der kräftige rote und gelbe Töne in reichen Abstufungen vorherrschen, denen wenige kontrastierende grüne Töne entgegentreten, und an der Stelle tiefer Dunkelheiten spielen in den Schatten mehr oder weniger unbestimmte braune, olivfarbene, graue Töne. Während er auf die Durchführung dieser die Sinne packenden Orchestration der Farbe sein Hauptaugenmerk richtet und in diesen Farbensymphonien eine ungeschwächte Phantasie entfaltet, legt er auf die Anordnung seiner letzten Bildkompositionen und auf die Individualisierung im Ausdruck geringeres Gewicht.

Dieselbe Richtung auf Beschränkung, Sachlichkeit, Einfachheit der Darstellung, die wir in seinen letzten Radierungen (bis 1661) wahrnahmen, hat er auch in seinen letzten Gemälden verfolgt. Er übt die Kraft des Ansichhaltens, er sucht die monumentale Wirkung des Einfachen, Großzügigen, Elementaren. In den biblischen und historischen Kompositionen, die aus stilistischen Gründen, bei der Abwesenheit jeglicher Datierungen, von Bode in die letzten Jahre des Meisters gelegt werden (während andere sie früher datieren möchten), beobachten wir dieses Streben nach Vereinfachung in der Zeichnung, begegnen zu Typen verallgemeinerten Gestalten und finden eine Objektivität des Ausdrucks, die nicht immer die Nüchternheit überwunden hat. Die großen Schilderungen des Claudius Civilis in Stockholm, dann Haman vor Esther und Ahasver (in Sinaia), Haman in Ungnade (Petersburg), David und Saul (im Haag, Dr. Bredius) zeigen solche weitgehende Verallgemeinerungen der Form bei oft großem koloristischen Reiz.

Zu den größten Meisterwerken Rembrandts aus dieser letzten Zeit gehören aber die sogenannte Judenbraut oder Boas und Ruth, wie Bredius vorgeschlagen hat, im Rijksmuseum zu Amsterdam und das in seiner stupenden Farbenwirkung unbeschreiblich schöne Familienbild in der Braunschweiger Galerie. Die Meisterschaft in der Farbenbehandlung, ihr Reich-

tum, ihre Harmonie, ihre Leuchtkraft — und auf der Judenbraut auch der Gefühlsausdruck — sind nicht zu übertreffen. Wenn auch »Die Geißelung Christi« im Darmstädter Museum, die 1668 datiert ist, nach ihrer Behandlung aus dem Kreis der letzten Werke Rembrandts etwas herauszufallen scheint und mehr an die um zehn Jahre früheren Arbeiten erinnern mag, so bleibt doch noch als eines seiner letzten Bilder das große Bild des »Verlorenen Sohnes« in Petersburg, das neben seiner koloristischen Qualität durch die monumentale Einfachheit der Schilderung und die Macht der Empfindung mit einem gewaltigen, unvergeßlichen Akkord die Kunst Rembrandts beschließt: diese Seelenmalerei ist der letzte Gnadenakt gewesen, den sein Genius der Welt geschenkt hat!

In rastloser Arbeit, in einem großartigen Ringen mit immer neuen Aufgaben der Kunst fand er Trost, bis ihm der Tod am 4. Oktober 1669 die Hände in den Schoß legte. Sein Begräbnis am 8. Oktober war das eines Armen; ein unmündiges Kind, Cornelia van Rijn, überlebte ihn, und ihr fielen, wie Hofstede de Groot nachgerechnet hat, doch noch Vermögenswerte in der Höhe von 8 bis 9000 Gulden zu.



Bettlerpaar. Radierung. B. 164.

1.

REMBRANDT UND SASKIA BEIM FRÜHSTÜCK

LEBENSGROSSE FIGUREN. BEZEICHNET: REMBRANDT F.
GEMALT UM 1634

AUF LEINWAND. HOCH: 1.61 m. BREIT: 1.31 m

KÖNIGLICHE GEMÄLDEGALERIE IN DRESDEN



2.

DIE SOGENANNTE NACHTWACHE

AUSZUG DER SCHÜTZENKOMPAGNIE DES HAUPTMANNS
FRANS BANNING COCQ

LEBENSGROSSE FIGUREN. BEZEICHNET: REMBRANDT F. 1642

LEINWAND. HOCH: 3,35 m. BREIT: 4,38 m

RIJKSMUSEUM IN AMSTERDAM



3.

DAS FLUSSTAL MIT DEN RUINEN AUF DEM BERGE

BEZEICHNET REMBRANDT F. UM 1650 GEMALT

EICHENHOLZ. HOCH: 0,66 m. BREIT: 0,86 m

KÖNIGLICHE GEMÄLDEGALERIE IN KASSEL



4.

REMBRANDT MIT TOQUE UND BUNTEM SCHAL

BRUSTBILD. BEZEICHNET: REMBRANDT F. 1634

EICHENHOLZ. HOCH: 0,57 m. BREIT: 0,46 m

KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM IN BERLIN



5.

SASKIA MIT ROTEM FEDERHUT

BRUSTBILD. BEZEICHNET: REMBRANDT FC. 1633

EICHENHOLZ HOCH: 0,52½ m. BREIT: 0,44½ m

KÖNIGLICHE GEMÄLDEGALERIE IN DRESDEN



6.

DIE AUSSÖHNUNG ZWISCHEN DAVID UND ABSALOM

KLEINE GANZE FIGUREN. BEZEICHNET: REMBRANDT F. 1642

EICHENHOLZ. HOCH: 0,73 m. BREIT: 0,61 m

GALERIE DER KAISERLICHEN EREMITAGE, ST. PETERSBURG



7.

SASKIA IM PROFIL MIT ROTEM FEDERHUT

LEBENSGROSSE HALBFIGUR. UM 1633 GEMALT

EICHENHOLZ. HOCH: 0,98 m. BREIT: 0,77 m

KÖNIGLICHE GEMALDEGALERIE IN KASSEL



8.

KANAL MIT SCHLITTSCHUHLÄUFERN

BEZEICHNET: REMBRANDT F. 1646

EICHENHOLZ. HOCH: 0,16 m. BREIT: 0,22 m

KÖNIGLICHE GEMÄLDEGALERIE IN KASSEL



9.

DIE HEILIGE FAMILIE MIT ENGELN

FAST HALBLEBENSGROSSE FIGUREN. BEZEICHNET:
REMBRANDT F. 1645

LEINWAND. HOCH: 1,17 m. BREIT: 0,91 m

GALERIE DER KAISERLICHEN EREMITAGE, ST. PETERSBURG



10.

BRUSTBILD EINES GRAUBÄRTIGEN TÜRKEN

LEBENSGROSS. BEZEICHNET: REMBRANDT F. 1633

HOLZ. OVAL. HOCH: 0,84 m. BREIT: 0,63 m

KGL. ALTE PINAKOTHEK IN MÜNCHEN



11.

GREIS MIT WEISSEM VOLLBART

LEBENSGROSSE HALBFIGUR. BEZEICHNET: REMBRANDT F. 1654

EICHENHOLZ. HOCH: 1,02 m. BREIT: 0,78 m

KÖNIGLICHE GEMÄLDEGALERIE IN DRESDEN


RÖMMLER

12.

DER SEGEN JAKOBS

LEBENSGROSSE FIGUREN. BEZEICHNET: REMBRANDT F. 1656

LEINWAND. HOCH: 1,74 m. BREIT: 2,09 m

KÖNIGLICHE GEMÄLDEGALERIE IN KASSEL



13.

EHEPAAR MIT DREI KINDERN

LEBENSGROSSE FIGUREN BIS AN DIE KNIE
BEZEICHNET: REMBRANDT. EINES DER LETZTEN BILDER
1668 ODER 1669 GEMALT

AUF LEINWAND. HOCH: 1,26 m. BREIT: 1,67 m

HERZOGLICHE GALERIE IN BRAUNSCHWEIG



14.

REMBRANDT MIT KLEINEM BARETT UND PERLENOHRRINGEN

LEBENSGROSSES BRUSTBILD. BEZEICHNET: RE ... UM 1645

EICHENHOLZ. OVAL. HOCH: 0,72 m. BREIT: 0,59 m

GROSSHERZOGLICHE KUNSTHALLE IN KARLSRUHE



Im Juni 1906 erscheint als
eine Ergänzung dieses Buches

50 Handzeichnungen
::: von Rembrandt :::

ausgewählt von

Richard Graul

Ein Band in Format und Ausstattung wie dieser. Preis 3 Mark gebunden. Enthält 50 der schönsten Handzeichnungen des Meisters in guter, getreuer Reproduktion mit textlichen Erläuterungen. :::

Ein feines Bibliotheks- und Geschenkbuch für gebildete Kunstfreunde.

REPRODUKTIONEN IN DEN FARBEN DER ORIGINALE

Aus dem Verlage von E. A. SEEMANN in LEIPZIG

FARBIGE REPRODUKTIONEN ALTER MEISTER

Farbige Reproduktionen nach den Werken alter Kunst hat die Verlagsbuchhandlung E. A. SEEMANN in LEIPZIG in zwei Sammelwerken herausgegeben, von denen das erste schon abgeschlossen vorliegt, während das zweite bis Ende 1907 in Lieferungen erscheint.

I. DIE MALEREI DER ALTEN MEISTER

200 Blatt farbige Reproduktionen 13×18 cm. Ausgegeben in 25 Lieferungen zu je 8 Blatt auf Karton geklebt und mit kunsthistorischem Text von Geheimrat Professor Dr. Adolf Philippi.

Preis jeder Lieferung 3 Mark, die 25 Lieferungen in zwei vornehme Seidenbände gebunden 80 Mark.

Jedes Blatt ist auch einzeln für 1 Mark käuflich.

II. DIE GALERIEN EUROPAS

200 Blatt (und zwar ohne Wiederholung der in der Sammlung „Malerei der alten Meister" enthaltenen Bilder), Bildfläche etwa 18×24 cm.

Die Ausgabe erfolgt ebenfalls in 25 Lieferungen mit je 8 farbigen Reproduktionen. Jedes Blatt ist auf dunkelgrauen Karton aufgezogen und mit kunstkritischem Text, verfaßt von besten Kennern, begleitet.

Subskriptionspreis bei Entnahme aller 25 Lieferungen je 3 Mark. Einzelne Lieferungen 4 Mark — einzelne Blätter je 1 Mark.

Von dem Unternehmen „Die Galerien Europas" waren bis Ostern 1906 vier Lieferungen herausgegeben, die folgende farbige Reproduktionen enthalten:

1. Dom. Veneziano, Weibl. Bildnis (Berlin)
2. M. Hondecoeter, Der weiße Pfau (Kassel)
3. Boltraffio, Madonna m. d. Kind (Budapest)
4. P. Bordone, D. Ring d. Fischers (Venedig)
5. Rubens, Der Früchtekranz (München)
6. Dughet, Röm. Gebirgslandschaft (Berlin)
7. Melzi, Mädchen m. Blumen (Petersburg)
8. Correggio, Die heilige Nacht (Dresden)
9. Hans von Kulmbach, Anbetung der Könige (Berlin)
10. Jan Wijnants, D. Bauernhaus (Amsterdam)
11. Palma Vecchio, Violanta (Wien)
12. Ruisdael II, Herde a. Waldeingang (Kassel)
13. Murillo, Jungfr. Maria (Lützschena-Leipz.)
14. Velazquez, Bildnis des Borro (Berlin)
15. Fragonard, Musikstunde (Paris)
16. Turner, Vor Venedig (London)
17. Fr. Hals d. ä., Singende Knaben (Kassel)
18. Jac. Tintoretto, Der hl. Georg (London)
19. Philips Wouwerman, Feldarbeiter bei der Mittagsrast (Kassel)
20. Girolamo dai Libri, Die hl. Anna selbdritt (London)
21. Giorgione, Bildn. eines Mannes (Budapest)
22. Perugino, Maria und der hl. Bernhard. Fresko in Florenz.
23. Savoldo, Venezianerin (Berlin)
24. Tizian, Madonna mit d. Kirschen (Wien)
25. Weenix, Konversation (Lützschena-Leipz.)
26. Antonis Mor, Wilhelm I. von Oranien-Nassau (Kassel)
27. Francesco Francia, Pietà (London)
28. Jacob v. Ruisdael, Der Wasserfall (Kassel)
29. v. Dyck, Seb. Lerse m. Frau u. Kind (Kass.)
30. Florentinische (?) Schule, Bildnis des Dichters de la Vega (Kassel)
31. Gustave Courbet, Reh im Walde (Paris)
32. Ghirlandajo, Die Heimsuchung (Paris)

Man verlange von der Verlagsbuchhandlung E. A. SEEMANN in Leipzig
:: :: :: ausführliche Prospekte über diese beiden Unternehmungen :: :: ::




GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01421 6739